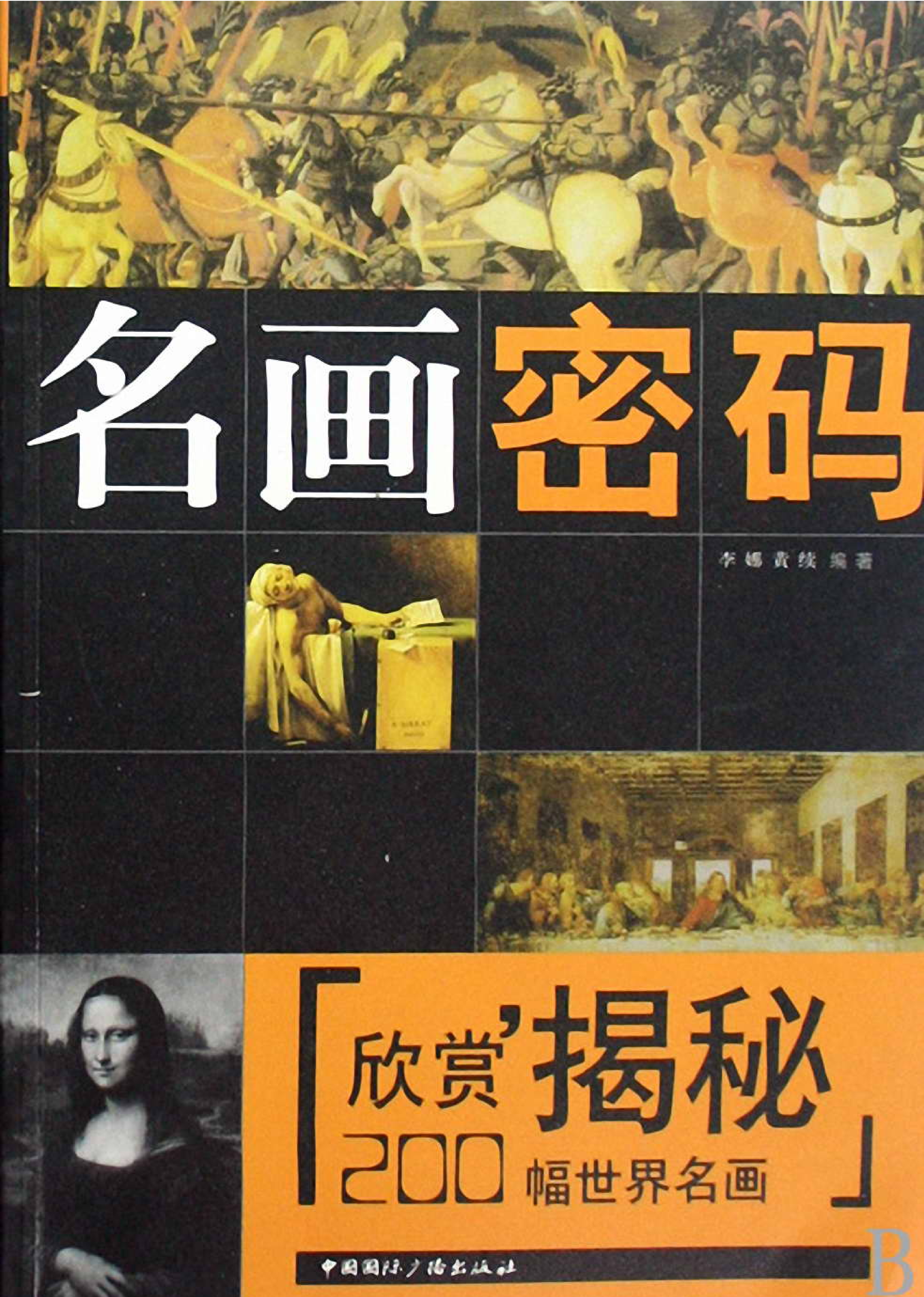

名画密码
李娜 黄续 编著
「欣赏'揭秘
200幅世界名画」
中国国际广播出版社

名画密码

——200幅世界名画欣赏揭秘

李娜　黄续　编著



中国国际广播出版社

图书在版编目（CIP）数据

名画密码：200幅世界名画欣赏揭秘/李娜，黄绫编著．
北京：中国国际广播出版社，2008.7
ISBN 978-7-5078-2724-8

Ⅰ．名… Ⅱ．①李… ②黄… Ⅲ．绘画-鉴赏-西方国家 Ⅳ．J205

中国版本图书馆CIP数据核字（2007）第058871号

名画密码——200幅世界名画欣赏揭秘

编　　著	李　娜　　黄　绫
责任编辑	祝　晔　　钱　硕
版式设计	马芳宇
责任校对	徐秀英
出版发行	中国国际广播出版社（83139469　83139489[传真]）
社　　址	北京复兴门外大街2号（国家广电总局内） 邮编：100866
网　　址	www.chirp.com.cn
经　　销	新华书店
印　　刷	北京画中画印刷有限公司
开　　本	787×1092　1/16
字　　数	200千字
印　　张	16.5
印　　数	5000册
版　　次	2008年7月　北京第一版
印　　次	2008年7月　第一次印刷
书　　号	ISBN 978-7-5078-2724-8/C·201
定　　价	68.00元



永恒的瞬间——西方绘画



生命是一个过程，美好的瞬间往往只是“昙花一现”，唯有绘画，能把短暂的瞬间变成永恒的记忆。它能将稍纵即逝的变成永不消逝的，进而把人从对生命消亡的恐惧和悲哀中解救出来。只要人类存在，绘画就不会消失。

整个西方绘画的历史实际上是一个不断否定自己、螺旋上升的历史，在背叛当中，产生了各种风格与流派。也是在这种不断超越自我的探索中，绘画的世界才变得如此丰富多彩。最早的背叛似乎发生在我们都奉为经典的古典时期。绘画从有形世界逐渐向无形世界进发，具体的、实实在在的东西被灵魂、精神所代替，于是气宇轩昂的中世纪绘画艺术就在始料不及中出现了。

随着这一次背叛的结束，命运的转轮滚动起来，下一个背叛又开始了。文艺复兴时期的绘画冲破中世纪的束缚，重回古典的有形世界，但是又不同于古典绘画，文艺复兴时期的绘画变得更加准确、科学。自然科学的手段和成果被引入绘画的领域，透视学和解剖学使画家看到一个比前人更加迷人的世界。以“文艺复兴三杰”为代表的盛期文艺复兴画家，不再只是描摹自然，还在作品中注入了理想的美的因素，因此被公认为古典艺术的完美典范。

样式主义对形式的过分追求在文艺复兴绘画的内部孕育了叛逆的种子。巴洛克、洛可可绘画，拒绝古典的单纯宁静与程式化的形式，追求感情的宣泄和动态的传达，偏爱丰富华丽的效果和生动有力的气势。世界由此变得鲜亮起来，超凡脱俗的气质弥盖着纯粹的物质生活。

在三次风格的转换中，绘画的基本语言已在不断背叛中变得相当成熟了，新古典主义、浪漫主义与现实主义的绘画不过是使这种成熟更加稳固。绘画需要一种全新的变革来突破自身，获得新的发展方向。

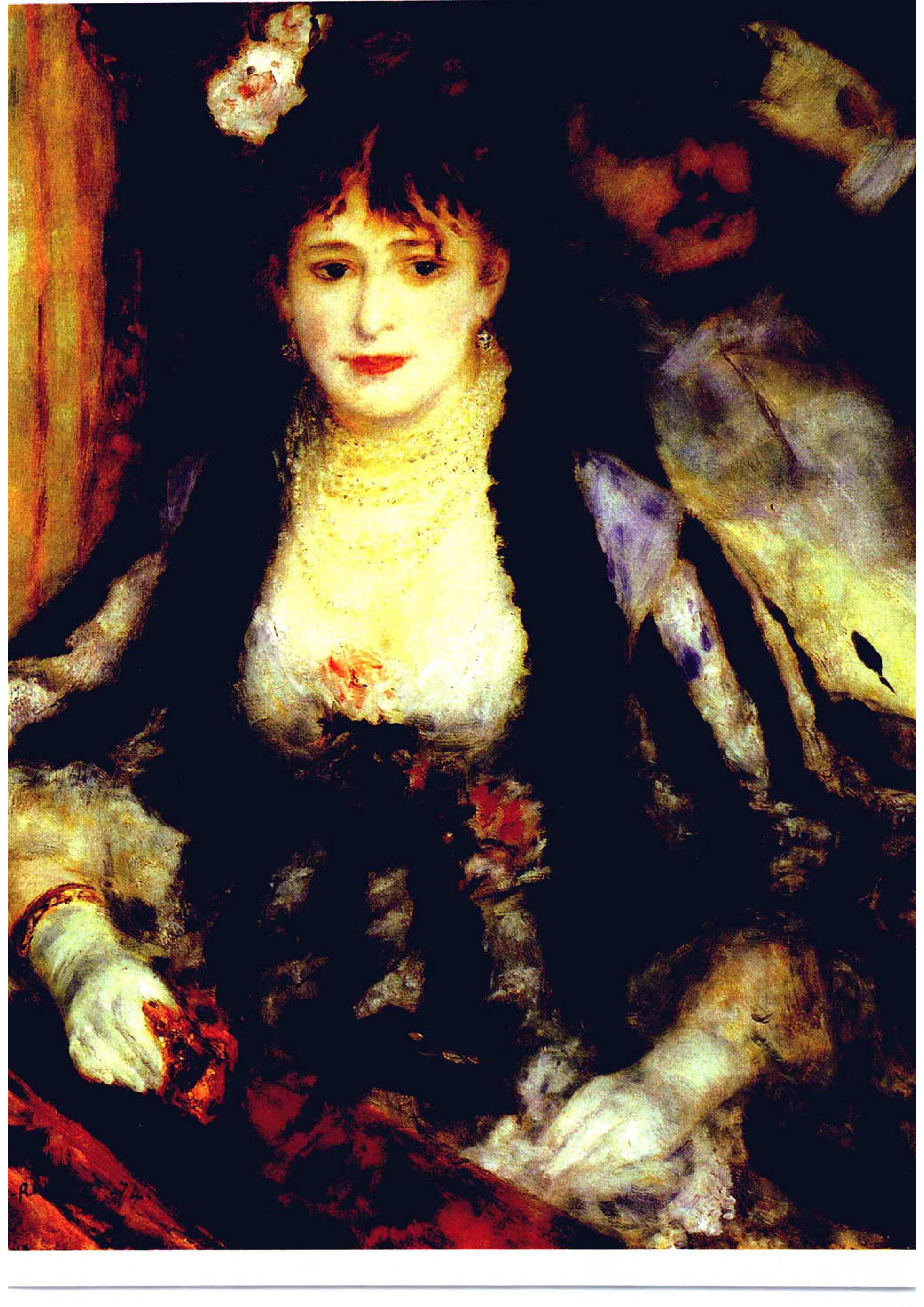
于是，印象主义应运而生。它以强有力的姿态前行于主观感觉的大道上，把色彩因素“分离”出来为己所用。印象主义画家以各自不同的心境，面对自然抒发自己的真实情感。他们用丰富多变的色点、色束描绘形象，大面积平涂和大色块转折越来越少见，有时颜色堆积很厚，形成丰富、流动的色彩效果。

19世纪末，西方绘画经历了由表现客观真实到表达主观意念的根本变革。如果说印象主义是这一变革的征兆，那么新印象主义和后印象主义绘画则是一种新的尝试。修拉、塞尚、梵高、高更等印象主义画家分别从绘画的表层和深层开始表达自己对艺术的追求。可以说，后印象主义绘画是现代主义绘画的曙光。

20世纪是一个真正试验的伟大年代，众多的反文艺复兴再现性传统的流派形成了不断探索的链条。现代派绘画是对过去绘画的一种根本否定，这一否定的最重要特征是出现了新的绘画观念，力求切断与客观的一切联系，过去的、旧的审美标准已经不再为现代派绘画所采用，绘画并不只是客观的描述，而是为了表达画家的“主观的意念”或“理性的意念”，也就是表达自我意识，甚至是潜意识、梦境，最终达到对自我的否定。现代派画家通过陌生化的形式变革，力图使绘画本身，即线、形、色等变成“有意味的形式”。

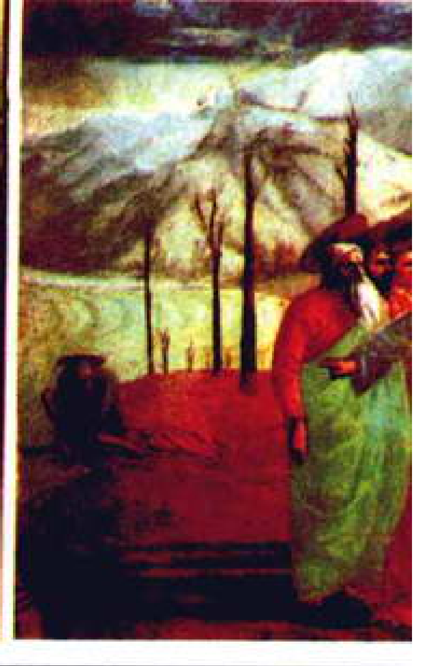
从古典时期绘画到现代派绘画，西方绘画走过了漫长的道路，有人说它已消亡，有人说它已变异，其实对于绘画本身来说，它并没有停滞不前。它一直按照自己的发展规律，在不断的否定中继续前行。

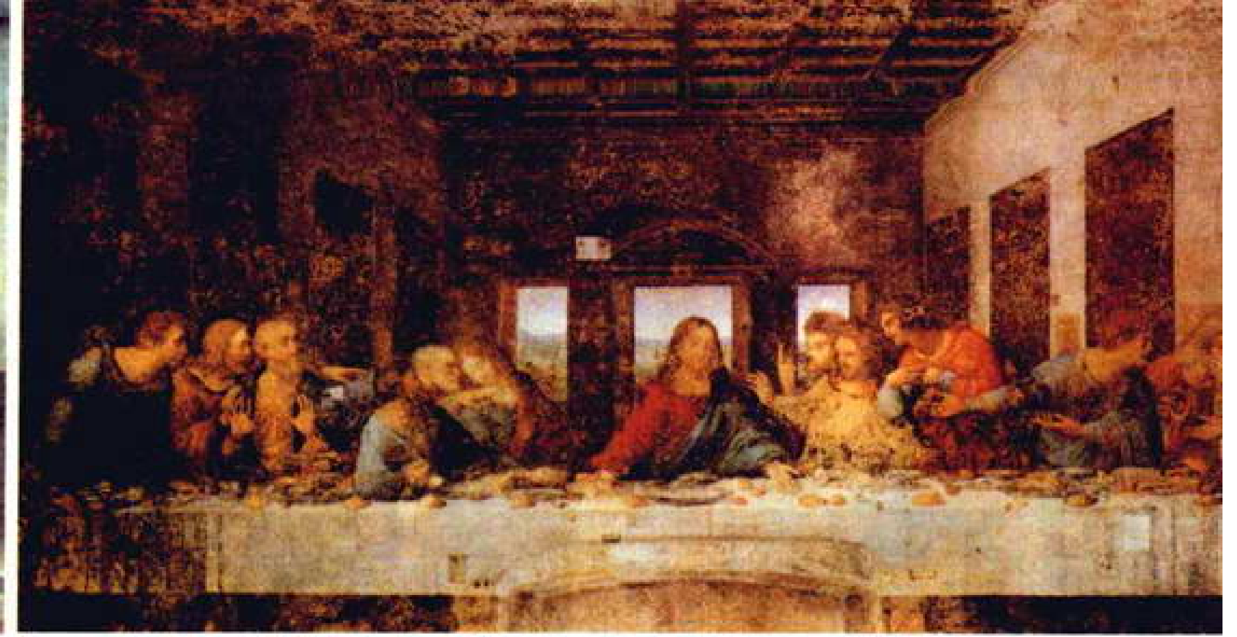






目录 contents







目录 contents





3
目录
contents













目录 contents



第一章

从“黑暗时代”到人文主义
——中世纪及文艺复兴艺术

在西方美术史上，介于古代希腊罗马的文化繁荣与作为西方现代文明起点的文艺复兴之间，有着一段千余年的漫长的历史，这就是欧洲的中世纪美术。正如英国的自然科学家波尔丹所说，中世纪是人类从希腊思想和罗马统治的高峰滑落下来，再沿着现代知识的斜坡挣扎上去所经历的一个低谷。

中世纪是基督教一统天下的时代，这一时期的所有美术形式无不深深地刻上宗教的烙印。从带有插画的手抄本《圣经》到大大小小的宗教建筑，从五彩斑斓的玻璃窗到教堂内部以圣经故事为内容的壁画，这一时期的艺术，成为不折不扣的宗教统治的一种工具。宗教压迫的同时，封建王权继续统治着欧洲大陆，宗教艺术的昌盛同民众艺术的极度压抑并行，随着资本主义经济的发展，这一切在悄然发生着变化。

从14世纪开始，饱受封建王权和宗教神权压迫的欧洲人，开始打着复兴古希腊罗马艺术的旗帜，以人文主义为宗旨，展开一场轰轰烈烈的政治、经济、文化运动——文艺复兴。文艺复兴是在资本主义经济发展基础上的一场上层建筑领域的大变革，如果说中世纪灌输给欧洲人的是神学指导下的禁欲主义，那么，文艺复兴便是充分肯定人生的意义，张扬个性解放和人性自由，提倡追求现世的享乐。

不同于中世纪以宗教建筑为主体的美术，欧洲文艺复兴时期的美术以绘画和雕塑为主体，尤其是油画的出现为欧洲乃至整个世界的美术发展史开创了新的篇章。尽管这一时期的艺术题材仍未脱离宗教的内容，但是人文主义正在宗教的外衣下发生着根本的变化。绘画中的人物一反中世纪时期呆板的形象，变得富有古代希腊罗马时期的运动感；在整个画面的构图和细节的装饰手法上也逐渐出现了不同的技巧，尤其是对于人体艺术的表现、人体美的塑造，成为文艺复兴时期艺术上最大的突破。后者一方面与艺术家对人文主义的宣扬有关，同时，与文艺复兴时期解剖学的发展也有着密切的联系。

由于资本主义经济的发展程度不同，欧洲各国出现文艺复兴的时期不尽相同，有着优越地理位置和悠久历史传统的意大利成为欧洲文艺复兴的发源地，文艺复兴在意大利最为繁荣的城市佛罗伦萨展开，这里出现了一批文艺复兴的先驱。15世纪下半叶，佛罗伦萨的中心地位被罗马所替代，而当罗马的光芒黯淡下来的后期，威尼斯成为意大利文艺复兴繁荣的最后一面旗帜，威尼斯画派也成为文艺复兴时期意大利声名最为显赫的画派之一。

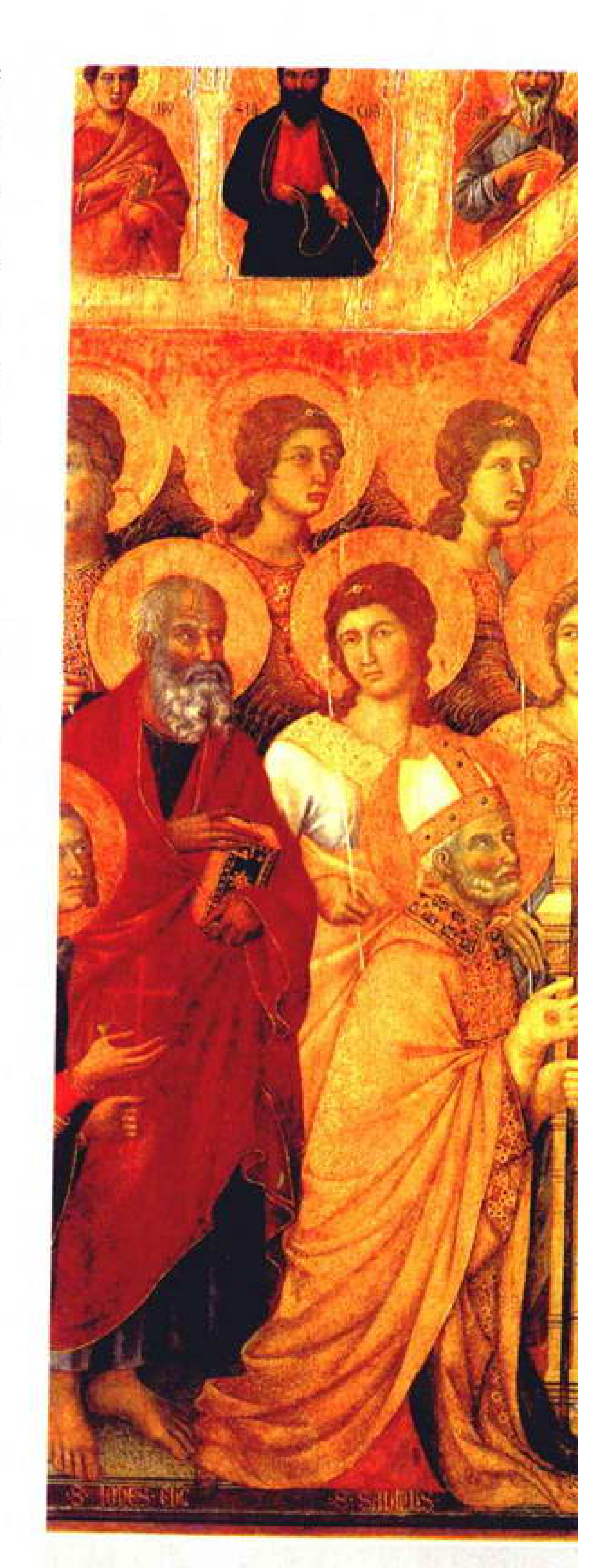
尼德兰是继意大利之后文艺复兴的第二个基地，同意大利相比它更多地带有中世纪后期哥特式艺术的痕迹。除了对于宗教内容的反映，文艺复兴时期尼德兰美术最为显著的特点是对于城市平民生活的表现，表现了城市最为普遍的小市民阶层以及他们对于美好生活的向往。德国作为罗马帝国的领地，长期以来处于封建特权和宗教神权的双重统治下，生产力水平低下。直到15世纪，德国的资本主义生产方式才迅速成长起来，此时它的美术也开始融入到欧洲文艺复兴的大潮中，出现了丢勒、荷尔拜因等文艺复兴时期著名的艺术家。

作为纯美术的绘画，正是由于文艺复兴而真正成为美术表现的主体，成为画家表达自我、表现世界最直接的手段。而油画的出现更是将西方绘画带入了一个崭新的历史时期。油画颜料自身持久性的特质和它丰富的色彩表现力，使得艺术家的才华得以更加充分地展示出来。同时，绘画与透视学、解剖学等自然科学成就的结合，使得艺术开始走向同科学结合的道路，成为文艺复兴时期艺术的又一重大成就。

1. 惨遭肢解的名作

——杜乔《圣母子荣登圣座》

杜乔（1255–1318）是锡耶纳画派的创始人，曾经在佛罗伦萨工作，与佛罗伦萨画派的先驱奇马布埃的风格相似。但他并没有像佛罗伦萨画派的画家那样与以前的拜占庭传统完全、彻底地决裂，而是不断地进行尝试，给古老的拜占庭艺术注入了新鲜的血液和活力。他的作品更侧重于抒情和人物形象的秀丽多姿，用色的鲜艳明快奠定了锡耶纳画派的特色。锡耶纳大教堂的祭坛画（1308–1311）是其代表作，这一系列祭坛画由70幅屏画组成，以叙事的方式表现了基督的生平，无论是叙事性还是抒情性都可以说是这一时期宗教题材的代表作，是由中世纪绘画传统过渡到文艺复兴美术的成功之作。



从历史概念上来说，中世纪通常是指从公元476年西罗马帝国灭亡开始，到1640年英国资产阶级革命为止的欧洲封建社会时期。而在艺术史上，则主要截止到16世纪意大利文艺复兴在欧洲的广泛传播。在这一千多年的时间里，表现基督教神学的艺术取代了古希腊罗马的艺术，甚至在整个精神领域都占有无与伦比的地位，这导致了大批古代雕塑绘画作品被视为异端邪物而遭到无情的损毁。这一时期的艺术变成彻底的基督教美术，特别是大量宗教建筑的兴起，而绘画则成为宗教建筑的附属品。

《圣母子荣登圣座》是杜乔最伟大的作品。这幅作品受锡耶纳大教堂之托，绘制于1308至1311年。当作品完成后，锡耶纳人列队将《圣母子荣登圣座》护送到大教堂，小城店铺歇业、铜钟齐鸣……但这幅巨作在以后却遭到被肢解的命运，现在世界上好几座博物馆里都藏有它的局部残片。

《圣母子荣登圣座》的两面都有绘画：正面由三部分组成，主体部分是圣母子在天使、圣徒的簇拥下登上宝座的场面，上面和下面分别为圣母的晚年生活及耶稣童年事迹的装饰画（现已不知去向）；背面画的是耶稣的圣迹。正面主体部分画面以金黄调子为主，配以红黑两色，整个场面华美、灿烂。圣母身披黑色斗篷，圣婴坐在她的膝上，天使和使徒对称地分布两侧，宝座上饰以精致的镂空花纹图案。整幅画面充分表现了天国的荣耀之美。

《圣母子荣登圣座》尽管受拜占庭程式化的传统影响，构图稍嫌拘谨，但对人物的优雅刻画使它成为了精细入微的雅致风格的早期范例。

杜乔作为文艺复兴时代锡耶纳画派的杰出画家，和佛罗伦萨画派创始人乔托一起，开辟了一条从拜占庭风格过渡到文艺复兴时代风格的道路。锡耶纳画派在杜乔之后名家辈出，代表大师有马丁尼、洛伦泽蒂兄弟等，影响也波及到法国及西欧各地。但到了15世纪，随着锡耶纳城政治、经济的衰落，锡耶纳画派也从此一蹶不振。



杜乔《圣母子荣登圣座》



沾满毒汁的邪恶之吻

——乔托《犹大之吻》

一个伟大人物的出现往往代表着一个时代的开端，这正如同乔托（Ciotto，1266–1337）的出现揭开了意大利文艺复兴的帷幕一样。乔托是佛罗伦萨画派的创始人，从他开始，意大利绘画逐渐摆脱了基督教的束缚，走向了现实主义的道路。在他的众多作品中，以《犹大之吻》最具代表性，最能体现画家

乔托《犹大之吻》

的风格，是欧洲文艺复兴时期的绘画杰作。

这幅《犹大之吻》作于1305年左右，画面尺寸约为200×185厘米，是一幅湿壁画，现存于帕多瓦城的阿列那教堂内。《犹大之吻》是《圣经》中的故事，犹大是耶稣的十二教徒之一，却是出卖耶稣的叛徒，将耶稣以三十块银币的价格出卖给了敌人。在逾越节的晚餐桌上，耶稣指出他是出卖主的人。他知道自己已经暴露，就提前溜走，立即去给敌人引路前来捉拿耶稣，他以亲吻耶稣作为暗号来让敌人认出耶稣。《犹大之吻》表现的正是此时此刻的场景：犹大带领了一队人马，有手里举着火把、兵器的士兵，还有祭司长和法利赛人的差役。犹大直冲向耶稣，并且要与他亲吻。而耶稣却瞪大眼睛直视犹大，眼中的怒火仿佛已经要燃烧起来。犹大的脸上则难掩紧张惶恐的神色。深灰色的背景此刻显得尤其沉重、压抑，周围的空气则像是绷紧的弦一触即发。

在《犹大之吻》中，作为邪恶代表的犹大和象征善良崇高的耶稣被赋予了如此细腻而真实的性情，宗教形象得到了充实和丰满。画面描述的虽然是圣经故事，但给读者的感觉却是活生生的，仿佛是现实生活的真实写照。这得益于乔托所采用的构图手法：他注重人物的主次关系，将描绘的重点放在矛盾即将爆发、剑拔弩张的耶稣与犹大身上；同时，在人物与空间、背景的关系上，注重透视法则的运用和光影的表现，扩大了画面的体积感和空间深度，在一个平面的空间中表现了三维的立体空间。

乔托多才多艺，不仅是一位伟大的绘画家，还创作了大量的雕塑和建筑作品。作为同一时代不同领域的杰出人物，乔托是小说家薄伽丘的朋友，也和诗人但丁很要好。但丁总是赞扬乔托的画，而薄伽丘则在他的小说集《十日谈》中说，乔托“生而具有超群的想象力，凡自然界的森罗万物，他无一不能运用他的妙笔画得惟妙惟肖，令见者无疑是物的真体”。人文主义的关怀，现实主义的原则，透视构图法的重新采用，正是乔托为绘画艺术作出的伟大贡献。



3. 逃亡途中的家庭

——乔托《逃往埃及》

《圣经》中说，圣母玛利亚生下耶稣之后，牧羊人将这件事情传播开来。东方三博士得知人类未来的救世主耶稣诞生，即前往耶路撒冷朝拜。消息很快传到以色列希律王的耳中，他得知后非常恐惧，立刻下令将耶稣诞生地——伯利恒地区的男婴全部杀死，企图灭掉耶稣以除后患。上帝托梦于耶稣的义父约瑟，让其赶快将圣母玛利亚和刚出生的耶稣带往邻国埃及避难，这就是乔托在《逃往埃及》中描绘的场景。

《逃往埃及》是一幅教堂壁画，画面尺寸约为200×185厘米，是乔托于1305年左右为帕多瓦城的阿列那教堂所作。作品中，走在最前方的是年老的约瑟，他微驼着背，显露出几分倦意，但他仍不忘职责，侧身望着身后的圣母玛利亚和耶稣，默默地承担着逃亡途中的艰辛困苦；画面中央是骑在驴背上的圣母玛利亚，她怀中抱着幼子耶稣，眼神凝望着远方，仿佛在盼望着早日到达埃及；约瑟的身边以及跟随着圣母的是同行的路人，小天使盘旋在上方为众人引领方向。在这幅壁画中，乔托完全抛弃了中世纪的清规戒律，画面中的人物有着健壮而结实的身体，充满了世俗的人情味。整个画面更像是一幅普通的全家出行图——

乔托《逃往埃及》

母亲抱着孩子坐在驴背上，父亲在前面引路。乔托将神请到了人间，在他笔下，神变成了人，从而向大众展示了一幅活生生的世俗画面。

在《逃往埃及》中，壁画的背景不再是威严的金色，而是起伏的山峦和树木，远处是隐隐约约的山野，这代表着画家开始面向生活，面向大自然。黑格尔说，在拜占庭绘画中看不到观察自然的痕迹，直到乔托才把绘画指引到了现实生活中，拿自身所描绘的人物形象和情感与周围的生活环境相对应。画面中山丘树木的置入虽然仍有不少缺陷，但这种革新却影响了整个文艺复兴时期的绘画艺术。

乔托后期的艺术活动主要是在佛罗伦萨，他为那里大大小小的教堂绘制了许多壁画。1334年，乔托被佛罗伦萨市政厅委任为市大教堂和所有建筑工程的主要负责人。在这一年，他着手设计了大教堂的独立钟楼，这座高84米的钟楼成为佛罗伦萨最优秀的建筑古迹之一。乔托在艺术革新上的成就，直接影响着马萨乔、达·芬奇、拉斐尔以及米开朗基罗等意大利文艺复兴时期的艺术家。



4. 圣像画鼎盛的里程碑

——鲁勃廖夫《圣三位一体》

安德烈·鲁勃廖夫大约出生于1360年，是俄罗斯著名的僧侣和圣像画家。画圣像必须遵守某种固定的模式，不能对神职的唯一解释进行任何其他的尝试。在这种背景下，鲁勃廖夫的天赋使得一切更为辉煌，他既遵循了原则，又使其作品毫无疑问具有某种力量和精神的洞察力。圣像创作历经几个世纪的曲折发展，在15世纪前半叶达到了鼎盛。这一鼎盛的标志就是安德烈·鲁勃廖夫为修道院所创作的《圣三位一体》。

鲁勃廖夫认为，圣像画不应是凌驾于人们意识之上的高不可及的作品，而是要尽可能贴近欣赏者，使他们产生一种被纳入其中的幸福感。画面中，

鲁勃廖夫《圣三位一体》

三位安详的天使围坐在圣坛旁，圣坛中间摆放着盛有贡品的圣樽，左右两边的天使分别为圣父和圣灵，形成一个平滑的圆弧，仿佛在召唤着人们走入天使的世界。圣父身后影影绰绰的房子代表了上帝缔造万物生灵的智慧；位于圣像画正中央稍偏向圣子耶稣的绿树正是生命之树的象征；圣灵身后嶙峋的山石使人感到一种坚韧不拔的毅力和牢不可摧的巨大的精神力量。三位天使的表情和动作各不相同，然而柔和平滑的线条将他们和谐地统一成一个整体。

鲁勃廖夫的《圣三位一体》回应了时代的呼唤，反映了分崩离析的国家归于完整统一的必要性和迫切性。只有统一的国家才具备力量抵御外族的入侵，拯救备受压迫的人民。《圣三位一体》的深邃寓意在于三位天使的平等与统一昭示着俄罗斯必将走向平等和统一。

其实，基督教的艺术家曾被这样的问题所困扰，那就是如何描绘赐福的三位一体：一个上帝在三个人中，这在原则上是不可分的。一个很好的解决方法就是查阅《旧约全书》，它描绘了犹太人的祖先亚伯拉罕被三个陌生人拜访的故事。即使上帝向亚伯拉罕承诺，他的子孙后代会像天上的星星一样多，然而他却一直没有子女。但是在他非常慷慨地招待了这些陌生人之后，他被告知，在陌生人离去一年后他将拥有自己的儿子。由于他的妻子早已进入了绝经期，因此，预言的实现可谓是一个真正的奇迹。最后，基督徒发挥创造力重塑了这个故事，将三个旅行者代之以三个天使。



镜子中的细节

——杨·凡·爱克《阿尔诺芬尼夫妇像》

胡伯特·凡·爱克（1370–1426）与杨·凡·爱克（1385–1441）被称作凡·爱克兄弟，他们的艺术成就是对15世纪以前尼德兰绘画发展的总结，同时又以新的成就开辟了尼德兰文艺复兴的道路。在美术史上，他们常常被说成是油画的发明者，实际上在他们以前油画在欧洲就已流行，他们的功绩在于使油彩技术更完善，使色调更有深度、更透明和更有表现力。

杨·凡·爱克同时还是一名非常卓越的肖像画家，作于1434年的《阿尔诺芬尼夫妇像》是他的传世佳作。在这幅作品中，阿尔诺芬尼正在和他的妻子举行结婚仪式。画家精心刻画了这一对新婚夫妇相互宣誓要对婚姻信守忠诚的场面，表现出当时市民阶层的道德观念。画中的人物为全身，画家对人物的衣服及整个室内陈设包括墙上挂镜的装饰图案等，都描绘得极为精细、一丝不苟。他的代表作品还有《戴红头巾的青年男子像》和《罗林宰相的圣母》等。

凡·爱克兄弟作品的重要意义在于表现了人文主义的思想，以新的眼光对待人和自然，反映了市民阶级的美学观。同时，他们在绘画技巧上改进了油画的材料和技术，采用含有树脂的稀释油，便于调和颜色，增强了油画的写实能力。杨·凡·爱克还对解剖、透视和光与色进行了较为深入的研究。他们的艺术对后来尼德兰绘画有着深远的影响，为整个西方绘画的发展作出了很大贡献。

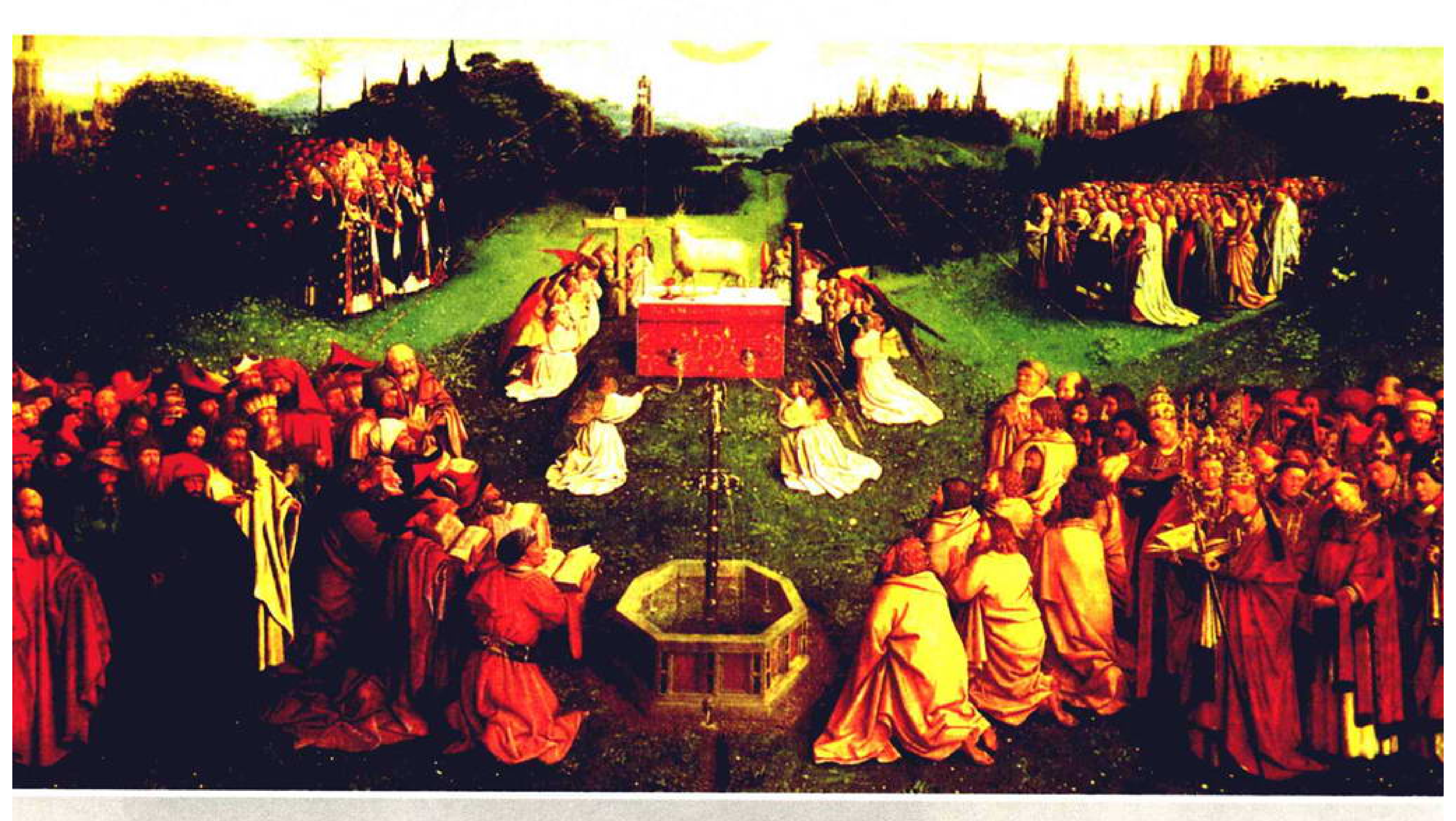


杨·凡·爱克《阿尔诺芬尼夫妇像》

6. 15世纪尼德兰美术的标志

——凡·爱克兄弟《根特的祭坛画》

凡·爱克兄弟的《根特的祭坛画》是15世纪尼德兰美术的标志之作。这幅出现在尼德兰文艺复兴初期的艺术巨制，具有一种里程碑的意义。《根特的祭坛画》是根特市长约多库斯·威德于1415年向凡·爱克兄弟订制的教堂屏风画。胡伯特·凡·爱克与其弟杨·凡·爱克从这一年开始合作，直到1426年哥哥胡伯



凡·爱克兄弟《根特的祭坛画》

特·凡·爱克去世，由其弟一人画至1432年完成，历时18年，可谓鸿篇巨制。《根特的祭坛画》是当时最负盛名的一件教堂艺术品，善男信女都想走进根特市圣巴伏教堂一睹为快。

这是一幅组画，内外共有23幅画面，外侧图画上层画着预告耶稣降生的男女先知，中间画着《受胎告知》，下层中间是约翰灰色仿雕刻像，两边画着供养人的跪拜像。画面的布置、构图和色彩，给人以沉着安静之感，好像是宗教剧的序幕。此画的题材虽然是宗教性的，但颂赞人类、自然的伟大和美丽的思想是它的主要内容，还有，对现实世界的肯定赞赏态度，对人的细致观察和熟练的写实技巧，自然场景的铺陈和抽象性的压缩以及人的生活描写被提到中心的地位，都令此画成为代表尼德兰美术的标志之作。另外，此画在色彩上的革新使它至今还鲜艳无比。

在凡·爱克兄弟的笔下，拥有童贞的女子是圣洁的表征。如何表达对童贞女子的礼赞呢？凡·爱克兄弟赋予她们圆润的脸和繁复的巴洛克服饰。从他们多幅以“圣母”为题材的画作中，可以看到其笔下的圣母都有共同的特质：脸庞圆润、神情平和，并非美艳若天神。若是脱掉身上华丽的服饰，圣母祥和的脸就像是邻家女孩一般，贞洁而不浮夸。为了增加心目中对圣母的礼赞，他们在服饰上下了极大的功夫。他们一笔笔仔细地画，无不繁复到趋近完美，甚至连衣褶的精细处都不放过。

7. 相同的基督，不同的角度

——曼特尼亚《哀悼基督》



曼特尼亚《哀悼基督》

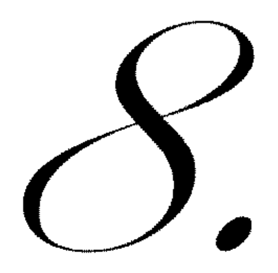
15世纪的意大利北部，形成了以帕多瓦城为核心的地方画派，曼特尼亚·安德利亚（Andrea Mantegna,1431−1506）是这一画派的代表性人物，是15世纪意大利北方最重要的画家之一。

曼特尼亚的作品具有坚实有力、准确细腻的风格，人物表现雄伟有力、感情充沛。一方面，曼特尼亚诞生在多纳泰罗曾工作过的帕多瓦城，在这个意大利的人文主义气息浓厚的重要城市中，他对古典建筑和雕塑产生了极大兴趣，十分注重学习古罗马雕塑造型；另一方面，他是意大利著名考古学家斯克瓦尔古涅的养子，在这位学者的影响下，曼特尼亚对于历史与文物同样有着浓厚的兴趣，这种潜移默化的

影响同样是构成这位人文主义艺术家才智的重要方面；同时，从佛罗伦萨的美术家那里学习到的技法，使他掌握了透视法的知识。种种因素交织在一起，共同影响着他的绘画创作，最终使他开创了仰视透视法天顶画装饰画风。在他的代表作品《哀悼基督》中，这种透视技法得到了鲜明集中的体现。

《哀悼基督》尺寸约为67×79厘米，现藏于米兰市勃列拉博物馆。西方艺术史上，基督受难这一主题被无数的艺术家表现过，其体裁、表现角度也不尽相同。但是，曼特尼亚画笔下的基督受难，足以让人过目不忘。在《哀悼基督》中，人们看到的是一个躺在床上的、双脚面向画面、连双手和双脚上被钉过的洞都看得清清楚楚的基督。基督的尸体占了画面的绝大部分，画面的左上侧是正在用手帕拭泪的悲伤的圣母。在这里，圣母成了一个年老悲苦的农妇形象。在这幅画中，曼特尼亚不仅仅在单纯地表达基督死后的悲痛气氛，更是为了寻求透视角度的难度。在绘画上，一般都避免做正面纵向透视这种构图处理，因为它会使人产生错觉，视觉印象也不完美。然而曼特尼亚却借此画在计算人体的头、手之间的比例，以及与近距离的脚掌的关系。这是一种严谨的求实态度，是把艺术与科学结合起来研究的精神。画家努力表达人在画面上实际存在的样子。作品严格遵循透视法则，画法严谨有力，笔触精细感人，从而使得人物有如雕像一般坚实厚重。狭窄的空间中弥漫着浓厚的悲剧的气氛，压抑得几乎使人窒息。

曼特尼亚是一位钻研绘画表现技巧的大师。作为仰视透视法的创始人，他不像安布利亚画派那样注重人物形象的情感表现，而是喜欢从各种不同的角度去表现对象。在运用透视方面娴熟的技巧，使得他的画风写实，笔下的人物立体鲜明。他把艺术与科学结合起来的求实精神，对意大利文艺复兴时期的艺术具有重要的影响。



宗教题材中的市井众相

——吉兰达约《参拜圣婴》

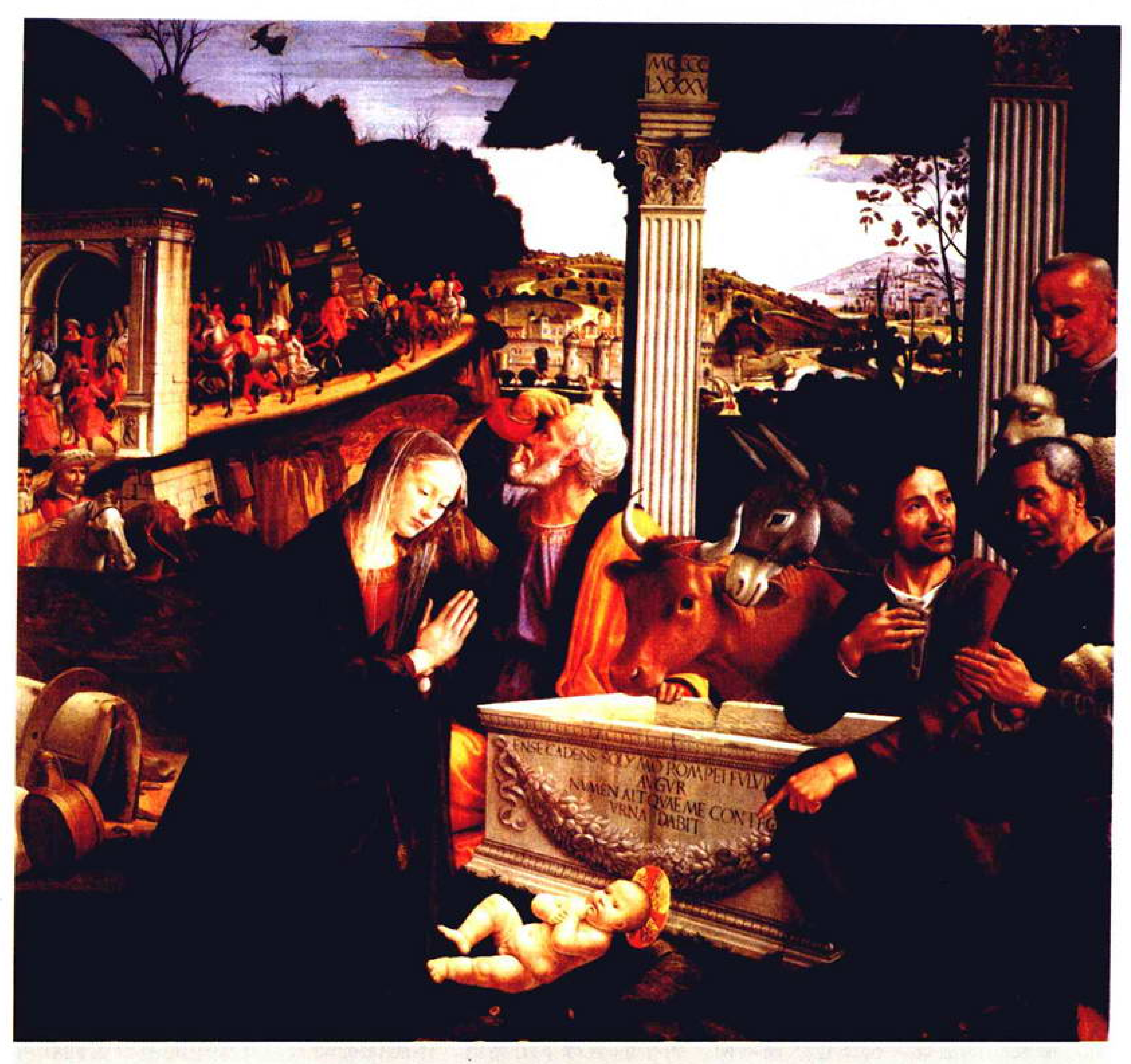
吉兰达约（1449－1494）是意大利文艺复兴的早期代表，著名的湿壁画画家。他原名皮郭尔蒂，吉兰达约是因他从前专做妇女首饰而得的诨名。吉兰达约的艺术生涯并不算长，他只活了45岁。在成名前，他主要靠他的兄弟德维达和贝奈·德托的帮助才在画坛上打开局面。他善用宗教题材来表现世俗的风情，体现强烈的市民原则，画作深受佛罗伦萨市民的欢迎。吉兰达约是15世纪意大利文艺复兴运动中的集大成者，虽然他的绘画在技法上鲜有创新，但他开拓了全新的记述式风格，可以让后人从他的画作中清楚地看到当时的风俗。

耶稣降生是基督教界中最为重大的事件之一，他在人类世界沦落之时诞生，预示着混沌世界将得到拯救。耶稣诞生前，人们就得到主将降生的启示，在伯利恒之星的指引下或天使的告知下，他们都到马槽前来参拜圣婴及圣母。

画家在这里不仅具有敏锐的洞察力，还具有丰富的想象力。他可以不厌其烦地把古罗马的大理石

馆、科林斯柱头和罗马凯旋门都搬进这个伯利恒畜厩的周围。远处还有深远的环山车道，朝圣的人正沿着这条车道源源不断地向畜厩方向走来。在前景上，除了左边的圣母玛利亚跪在圣婴前做虔诚的祈祷栩栩如生外，其余人物也极其生动，尤其是木匠约瑟和几个牧羊人，这几个人物是画家有感于真实形象的产物。约瑟一手指着刚降生的耶稣，一手扪心，向牧羊人说明天降耶稣于庶民是为了普救众生。这种记述式的风格让看到此画的人也仿佛身临其境。

尽管在吉兰达约的《圣母的诞生》中也画了贵族生活，但最生动的仍然是一些普通人物。吉兰达约的画还不能算是真正意义上的写实主义，因为他继承了前代画风，有时候也施展无限的想象力，在一些宗教画上借题做文章，专画建筑古迹、理想化风景等物，往往与整个画面的主题不相适应。但为了引人入胜，他也非常注意画面人物的形体结构、空间距离与微妙的透视关系。



吉兰达约《参拜圣婴》

9. 查理七世的情妇怎么变成了圣母

——富凯《圣母子》



富凯《圣母子》

法国画家富凯生于图尔，早年在巴黎学艺，后在家乡开画坊。他曾给罗马教皇尤金四世画过肖像，还为国王查理七世绘制过丧葬用肖像，并参与国王陵墓的设计，因而受封为御前画师。他是最先将文艺复兴观念引入法国的画家，除《圣母子》外，其代表作品还有鲁昂大教堂的祭坛画《哀悼基督》、默伦的双联祭坛画等。他在1472至1476年间画了许多书籍插图，其中最为人称道的是为《祈祷书》所绘的60幅插图，大多表现巴黎的市井风情，是插图艺术的典范。

历史上，查理七世的情妇阿涅丝·索雷尔（1422—1450）被认为是法国"第一美人"，不但长相绝美，其才智与手段同样无可挑剔。据说就是这位美夫人创造出一种不对称的时装：一只乳房在衣服里，一只在衣服外。在当时的法兰西上流社会，阿涅丝的张扬造型也是贵妇们尽相效仿的对象。在这里，富凯把裸露一只乳房的阿涅丝画进了圣母子的画中。

这幅作品是富凯的油画代表作。富凯是查理七世和路易十一的宫廷画师，他的创作意向不得不受宫廷趣味的限制，这幅《圣母子》中的圣母形象，完全是查理七世的情妇阿涅丝·索雷尔被美化后的肖像，这显然是为了迎合国王的喜好。然而，抛开这些单独看此画的艺术风格还是很感人的。画风细腻写实，形象生动逼真，构图也严谨均衡。画中的圣母华美高贵，体态优美动人，其怀中的圣婴也健壮可爱，整个画作中人文主义的因素很多，实在不失为一幅肖像佳作。



左手的动作象征什么

——枫丹白露画派《德·埃特雷公爵夫人和德·维拉尔公爵夫人》

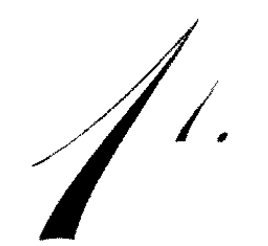
枫丹白露画派是16世纪活跃在法国宫廷的美术流派。1530年前后，法国国王弗朗索瓦一世在巴黎近郊的枫丹白露扩建行宫，来自意大利的样式主义艺术家F·罗索、F·普里马蒂乔和B·切利尼等人参加了行宫的装饰布置。他们在与法国画家J·古尚、A·卡隆和雕塑家J·古戎等人的合作下，融汇当地的哥特式传统，在宫廷内外的设计上形成很强的艺术潮流。他们注重线条韵味，追求技艺的精巧完美，具有浓厚的贵族化气息。在样式主义雄伟风格的影响下，他们用离奇的人像柱饰或粗琢的石墙、灰泥布置宫内的庭院和卧室，表现出不同于意大利盛期文艺复兴艺术理想的风尚，对北欧诸国的美术发展有一定的影响。

在法国亨利四世时代，法国宫廷女子盛行用酥胸半露的束身衣裙来炫耀自己丰满的乳房，宫廷贵妇们不仅希望自己拥有众多的珠宝首饰，更希望自己拥有一对尖挺诱人的双乳。但各人的体质不同，双乳

枫丹白露画派《德·埃特雷公爵夫人和德·维拉尔公爵夫人》

的尺寸大小也因人而异。当时亨利四世的情妇德·埃特雷公爵夫人为赢取亨利四世长久的倾慕，运用自己因擅长绘画而掌握的人体解剖学的原理结合医学知识创造出了一套丰胸技法，并且在她的姊妹德·维拉尔公爵夫人的身上实施试验。经过一段时间后，德·维拉尔公爵夫人的双乳果然变得挺拔丰满，风姿绰约，连当时的法国国王亨利四世都仰慕不已。

这幅画中所洋溢的克鲁埃绘画风格是明显无疑的，其风格属于枫丹白露画派，创作年代大致介于1594至1596年之间。当时，肖像画深受宫廷人士的喜爱，曾经风靡一时。作品在两道厚厚的帷幕之间，描绘两位妇人的私生活情景。后面，一位妇人坐在炉旁，正忙着针线活儿。前面两位正在一起洗澡的女子是一对姐妹，即德·埃特雷公爵夫人和德·维拉尔公爵夫人。德·维拉尔公爵夫人左手那具有象征性的动作，预示了作为当时国王亨利四世情妇的德·埃特雷公爵夫人将生下一个儿子。



近乎神圣的圆满旅行

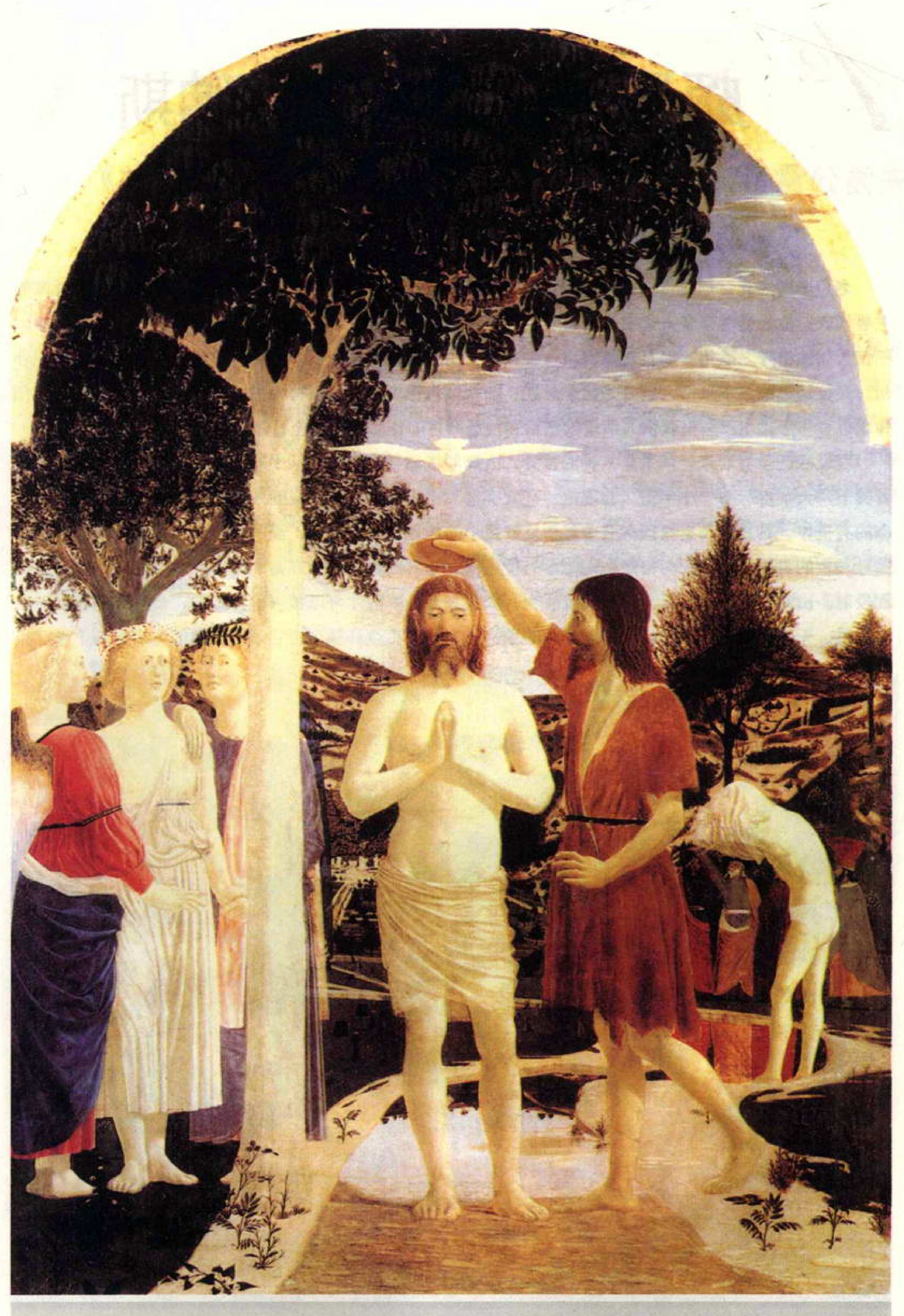
——弗朗西丝卡《基督受洗》

历史有时令人难以琢磨，它可以让人们很快将一位杰出的画家忘掉，然而又在500年后重新想起，并赋之以无以复加的荣誉。意大利文艺复兴时期的皮耶罗·德拉·弗朗西丝卡（Piero Della Francesca，1416－1492）便是这样的画家。他与莱奥纳多·达·芬奇等基本是同一辈人，清澈而静谧的画风在当时为他赢得了不少赞誉，但随着他的去世，人们也淡忘了他。直到20世纪初，一群正在探索新的绘画观念的立体派艺术家突然在皮耶罗古老的作品中发现了他们所要追求的价值，于是世人对皮耶罗·德拉·弗朗西丝卡的关注与研究才重新兴起。到目前为止，他已经被公认为文艺复兴时代最杰出的大师之一。

准确理解弗朗西丝卡的作品的确不容易，因为除了是画家，他还有一个更为重要的身份——数学家。在文艺复兴时代，满怀激情地去研究古希腊的数学与几何学并不是什么新鲜事，但弗朗西丝卡的狂热与成就却是所有人当中最突出的。他在拓展欧几里德几何学方面所作的贡献无人能敌。此外，他还写出了众多关于数学与几何学的学术著作，在其中一篇保留至今的文章里，他采用大量繁复的数学技巧详尽阐释了有关焦点透视的法则。无可避免地，他也把这种精深的研究带入到自己的绘画里。

《基督受洗》是皮耶罗为家乡一座施洗者约翰教堂画的祭坛画。由于祭坛画的特殊形制，画板的外形被分为由半圆与方形组成的两个部分。没有人能够比皮耶罗把这种自然的分割利用得更加巧妙和神奇。读者可以注意观察画面中的那只白鸽，它被画成了正面透视的样子，圆圆的头部正巧是半圆的圆心，而伸展的双翅又恰好与方形的上边线持平。不仅如此，围绕圆心，观者的视线完全可以将另外的半圆在画面内部找全，享受到一种近乎神圣的圆满旅行。

皮耶罗正是通过他冷静的分析与审视，赋予了画面一种不同于真实再现的内在空间，这是他同时代的人所不太理解的，但却是改变了现代绘画面貌的一个重要的思想源泉。



弗朗西丝卡《基督受洗》

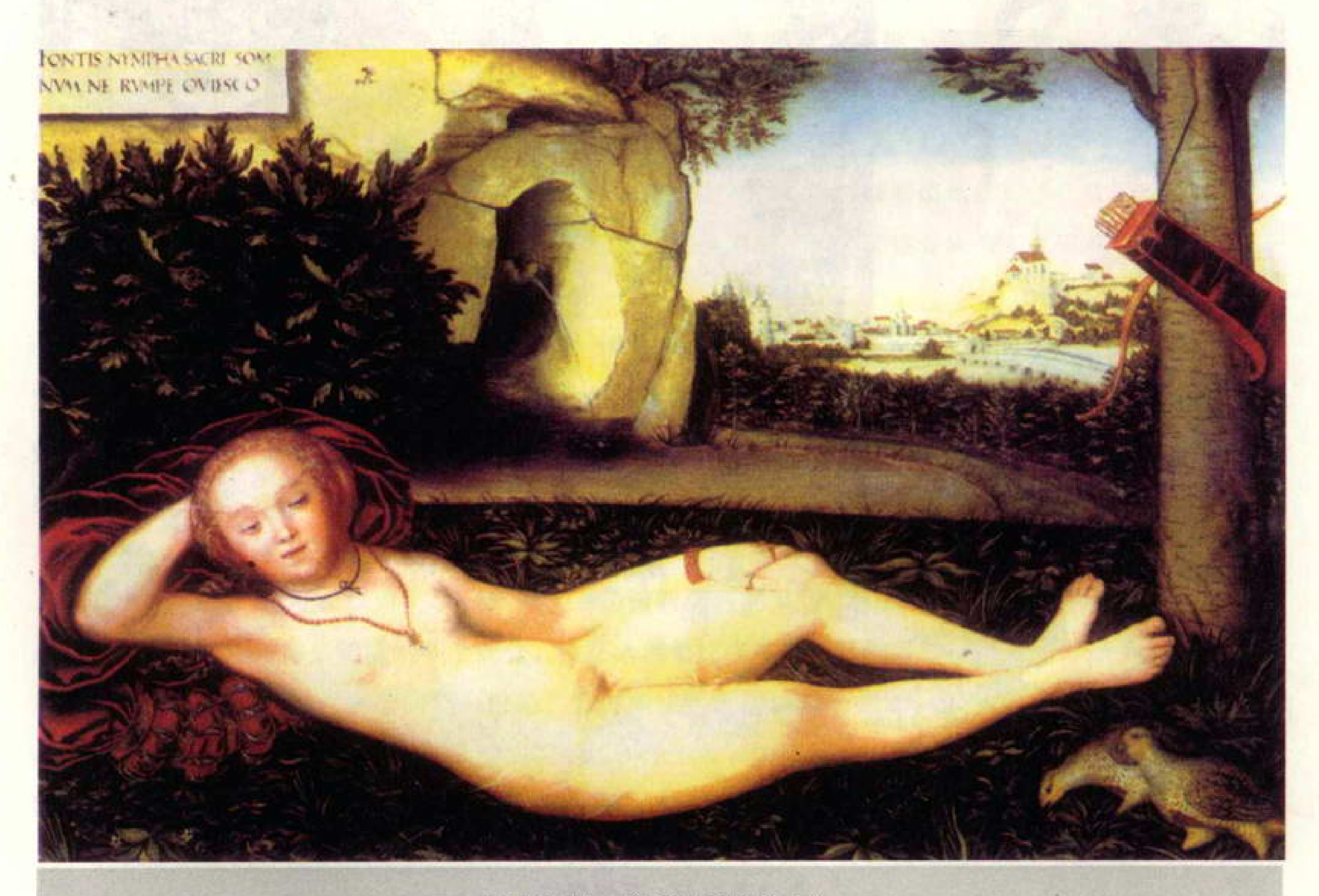


颇具世俗意味的维纳斯

——克拉那赫《守护圣泉的仙女》

老卢卡斯·克拉那赫（1472－1553）是与丢勒同时代的德国文艺复兴绘画大师，德国萨克森画派的主要代表。他为当时许多人文主义者与宗教改革家留下了大量生动而逼真的肖像作品。在这些作品中，不仅人物性格呼之欲出，而且还体现出一种只有在当时的历史条件下才能孕育出的庄严而神圣的知识理想。克拉那赫的艺术风格大致分为两个时期：前期以肖像画和宗教题材为主，充满了人文精神；后期创作则以作坊形式生产大批仅供人消遣的童话和神话题材的作品，风格上日趋矫饰化。

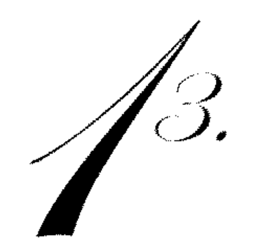
在北欧的学者看来，风景是精神的世界，人物的情感与内心都会从中有所感应。当时学术界正流行着关于“大宇宙”与“小宇宙”的理论。“大宇宙”不再是因浩瀚无垠而无法察觉的，它被视为具有生命的有机体，其智慧与奥秘同自然中每一处最微小的部分结合在一起。而“小宇宙”主要指人类，他们通过天生的灵感与禀赋，对自然中的暗示有所感悟，个人的内心世界在富有诗意和神秘色彩的风景中得到投射。由此，上帝也不再是只有通过教会、仪式等外界手段才可以被人们认知的，他就守护在虔诚者的心里。无疑，这是那个时代最富有魅力的独特思想，而克拉那赫则把它通过绘画的方式凝结下来，留给后人去凝望、沉思。



克拉那赫《守护圣泉的仙女》

克拉那赫在1520年后陆续创作了一些表现古代神话的裸体画，在这些作品中，出现最多的是维纳斯的形象，《守护圣泉的仙女》就是这类作品的典型。那位守护圣泉的仙女斜躺在草地上，好像是在休息。一条半透明的罗纱搭在身上，身上的珠宝首饰充分显示出了世俗的意味。弓箭已经被挂到旁边的树上，树下有一对灰山鹑，这是维纳斯的神鸟，意味着仙女也期待爱情。周围的景物也富有深刻的含义，仙女身后的岩洞是神圣的性的象征，代表了女性的隐秘之地。而画面左上的拉丁文字表明她是守护圣泉的仙女而不是世俗女子。这幅画具有很明显的反禁欲主义倾向，含有画家个人极怪诞的影射意味。此画给以后的德国表现主义绘画以很大的启迪作用。

克拉那赫的主要成就在于他杰出的肖像画作品，如《萨克森公主》、《萨克森王子》、《马丁·路德》等。这些肖像画证实了克拉那赫对现实主义绘画道路的探索，以及在肖像画的发展方面作出的突出贡献。



能看到画中的骷髅吗

——小汉斯·荷尔拜因《出访英国宫廷的法国大使》

小汉斯·荷尔拜因（Hans Holbein，1497–1543）是德国文艺复兴时期的第二代艺术家，是德国最伟大的肖像画家。1497年荷尔拜因出生于德国的奥格斯堡——德国南部最大的工商业都市，与瑞士的巴塞尔较近。他的父亲老汉斯·荷尔拜因也是一位著名的画家，他自小随父亲学画，17岁时到巴塞尔谋生，成为一名独立接受订画的职业画家。1519年，他加入巴塞尔的画家行会，其后创作了大量的壁画、肖像画、祭坛画等。巴塞尔是德国的文化出版中心，有着较为浓郁的学术气氛，他在那里为书商做插画、书籍装帧等工作，有时也画画肖像。他为该市市长夫妇画的肖像素描，线条准确，性格突出，引起了人们的关注。当时许多著名的人文主义学者和社会活动家都在巴塞尔工作，荷尔拜因与他们进行了广泛的交往，并且为他们绘制肖像画，这使得荷尔拜因在思想和文化修养方面都获得了不少的教益。

《出访英国宫廷的法国大使》是荷尔拜因在英国期间的代表作品，也是画史上第一幅双人全身肖像。画中人物形象都有真人大小，左边是法国1533年派驻英国的大使丁特维尔，右边是特意前来看望他的朋友，身兼外交官、主教数职的塞尔夫，画作是对他们二人此次会见的纪念。

大使身着贵族武士的毛皮外套，右手拿着一把金鞘短剑，佩戴高雅的装饰品，风度翩翩。他的朋友穿着深色主教制服，神采奕奕。画家在对人物的面部皮肤、脸部表情以及手部进行刻画时，显示出近乎科学性的精密，但笔调设色又重视柔和的表现。画中人物衣帽的处理与背景绿色挂毯的色调非常协调，使得此画真而不俗，杂而不乱。在当时，描绘学者时往往要画一些书籍、文具和科学仪器之类代表广博学识的东西作为衬托，这幅肖像画也描绘了繁多的“道具”，桌子上除了乐器、琴谱和地球仪外，还有一本路德新教的赞美诗，表现了画家赞美新教的立场。在两位大使的前方有一个奇怪的东西倾斜在靠近画面中间部位的地方，有专家分析认为，从某个角度看，它是一个骷髅的反射影子，画家用它来象征生


小汉斯·荷尔拜因《出访英国宫廷的法国大使》

命与欢乐的短暂。

荷尔拜因的作品就是这样，看上去一目了然，但却把最深层的含义隐藏起来，只有不断地去凝视，才会有新的发现。他拥有广博的知识，也拥有把事物的形体、空间、质地都描绘得惟妙惟肖的能力，可是，当他年纪越大，技巧也越来越成熟时，他反而将它们在作品中更深地隐藏起来。他以一种高度的自我克制使人们的注意力转移到对被画者本身的体察上，他虽然静静地不加判断，但其中却包容着无尽的内涵。



蛇的诱惑

——马萨乔《失乐园》

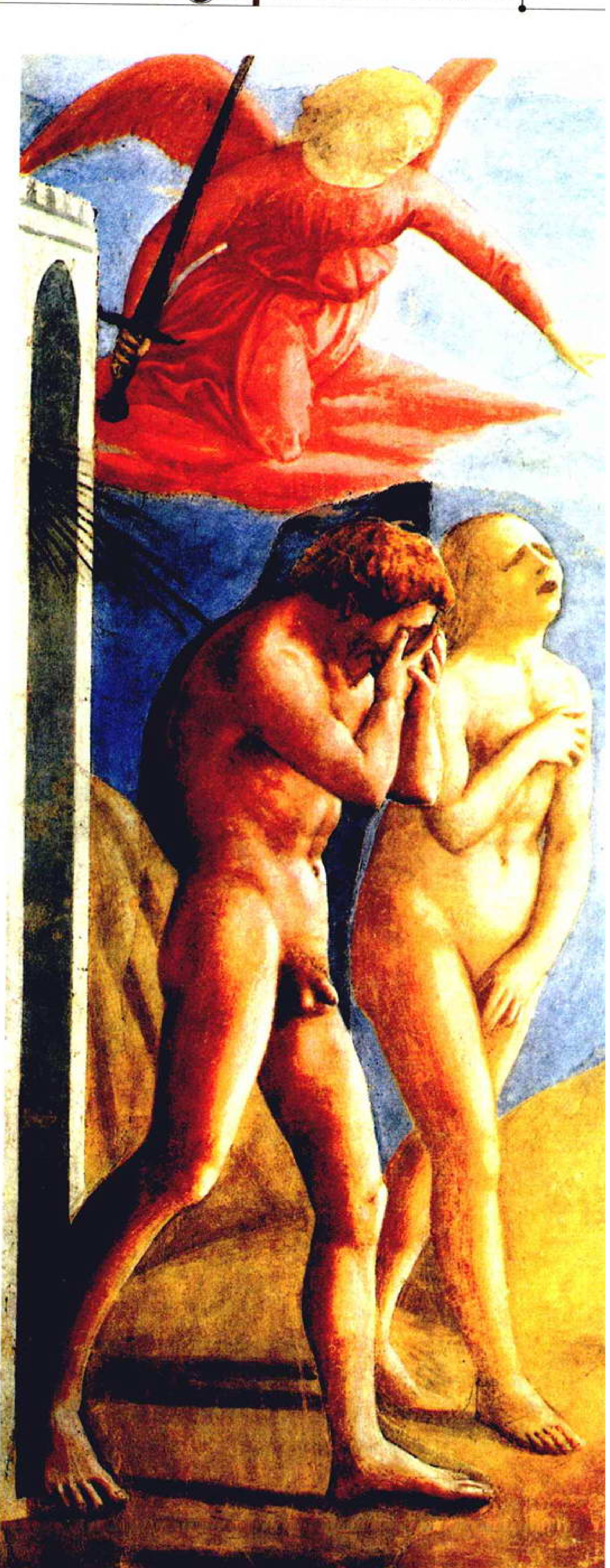
马萨乔（Masaccio，1401–1428），是继乔托之后意大利文艺复兴时期的又一位杰出画家。在马萨乔只有27岁的短暂生命中，为后人留下了数量不多却影响重大的作品，主要是他为佛罗伦萨几个教堂绘制的壁画、祭坛画，如《失乐园》、《纳税钱》、《圣母子与诸圣徒》等。

《失乐园》是马萨乔1428年为佛罗伦萨卡尔米内教堂所作的一幅壁画。根据《圣经》记载，上帝在创造动物与植物后，创造了男人亚当。为了消除亚当的寂寞，便从亚当身上取了一根肋骨，创造了女人夏娃。亚当和夏娃被上帝安置在伊甸园看守果树，上帝特意警告他们，一定不能吃分辨善恶的智慧树

上的果子，否则将受到严厉的惩罚。亚当和夏娃赤身裸体地生活在伊甸园里，没有羞耻，无忧无虑。有一天，狡猾的蛇诱惑夏娃说：“难道你不想吃树上的果子吗？吃后你的眼睛就能像上帝一样明辨善恶了。”夏娃终于经不住诱惑，与亚当一起偷吃了禁果。偷吃禁果之后，亚当和夏娃开始明白什么是羞耻，并为自己赤身裸体而感到羞愧，所以便用无花果的叶子做成衣服遮身蔽体。上帝得知亚当和夏娃违反禁令后恼怒万分，将两人赶出了伊甸园，惩罚夏娃将在分娩时遭受巨大的痛苦，并且永生受到亚当的管束，而亚当则将终生为生计在大地上辛苦劳作。作为始作俑者的蛇也被惩罚永远用腹部爬行。

在《失乐园》中，马萨乔不同于中世纪艺术中对于亚当和夏娃的表现，他采取了正确的人体解剖学知识，赋予了人物正确的造型结构：亚当的形象是一个健壮的年轻男人，而夏娃则是女性丰满形体的体现；瓦萨乔将二人安排在不同的平面上，从而形成了强烈的景深错觉，体现出他对透视法的熟练把握；在光线的运用上，马萨乔用右前方照过来的光线投射到亚当和夏娃的裸体上，将阴影留在人物的身后，很好地突出了人物的体积感。《失乐园》对于人物表情的描绘可谓是画家情感最集中的体现。在画中，亚当和夏娃正悲痛欲绝地从伊甸园中走出，亚当用双手掩面，欲哭无泪，悔恨不已；夏娃则用一手护住胸部，一手遮着下体，仰天恸哭。两人真切的动态描写和痛苦的表情，将画面的悲剧性气氛推向了极致。

马萨乔对宗教主题进行了如此富有戏剧性的、生动感人的描绘，这是中世纪艺术不能做到的。他的作品是文艺复兴人文主义与现实主义精神的集中体现，虽然马萨乔没有弟子，但15世纪的佛罗伦萨画家都承袭着他的传统。



马萨乔《失乐园》



平凡的人间社会图景

——马萨乔《纳税钱》



马萨乔《纳税钱》

《纳税钱》是马萨乔根据《新约》故事情节绘制的。《新约》中说，耶稣带着门徒布道，路经一个关卡，收税人上前拦住他们的去路，要收他们的丁税。耶稣问彼得："你说我是谁？"彼得答到："你是上帝的儿子基督。"耶稣说："既然是上帝的儿子，那我就不能交丁税，但是不交税是不能过关的。"于是耶稣吩咐彼得到池塘中去捕鱼，说鱼的口中有一块银币，可以作为税钱，于是彼得入塘捕鱼，从而得到银币交给收税人。

这幅画创作于1426至1428年，是马萨乔为佛罗伦萨卡尔米内教堂创作的壁画，尺寸为255×598厘米。画面以连环的形式描绘了三个情节：捕鱼、阻拦以及交付丁税。画面的左边是正在塘中捕鱼的彼得，中央是正拦住耶稣和门徒的收税人。收税人与怒气冲冲的彼得形成鲜明的对比，而身穿玫瑰色长袍和蓝色斗篷的耶稣站在门徒中间，以沉着的手势和解着二者之间的争论。

作品中，这个宗教故事完全被描绘成真实的世俗场面，画面中的人物都是与画家同时代的普通百姓形象，他们按照自己的身份和所处的地位，被恰当地安置在真实的自然环境中，符合空间透视法则，具有深远感，人物被塑造得庄严而且厚重，结构明确而清晰。

画面中，马萨乔首先注意到光线在表现物体时的作用，使画面中充满了光线与空气；其次，通过对光与空气的描绘，使得画面上的人物与环境产生距离感。单纯朴素的色彩、明暗交接的光影、次序分明

的情节，使得人们看到了一幅平凡的人间社会图景。画家在艺术手法上的这种探索，也为现实主义的艺术创作奠定了基础。

马萨乔刚刚踏上艺术之路不久便不幸去世了。他的作品不多，但对后人的影响很大。1420年前后，他为圣阿姆布罗基奥教堂绘制了名为《圣母子和圣安娜在一起》的祭坛画；1426年为比萨的卡明教堂完成了一系列大型的祭坛画；1427年开始为佛罗伦萨的教堂创作了一系列的湿壁画，《失乐园》、《纳税钱》等便是其中的代表作。



透视技法执着的追随者

——乌切罗《圣罗马诺之战》

保罗·乌切罗（1397–1477），原名保罗·迪·多诺。他是马萨乔的学生，是继马萨乔之后意大利文艺复兴初期佛罗伦萨画派的又一位著名画家。乌切罗注重写生，善于钻研透视的学问。为了更好地表现真实，他几乎穷尽毕生的精力研究当时还未有人系统深入钻研的透视学，这种孜孜不倦的钻研精神在同时代画家中非常突出。

《圣罗马诺之战》作于1455年，画面描述的是发生在1432年的一场战役的场面，它是佛罗伦萨市与锡耶纳之间进行的一次区域性战争，战争的结果是佛罗伦萨的军队战胜了米兰各诸侯国军队支持的锡耶

乌切罗《圣罗马诺之战》

纳人。作品的题材本身并不具备重大的历史意义，画家借助这个题材主要是想表现他所钻研的复杂的透视效果。

乌切罗以圣罗马诺战役为题材，一共作了一组三联画，用来刻画这场战役的三个场面。这三幅作品集中在1455至1460年间完成，文中所示的这一幅尺寸约为182×323厘米，现藏于佛罗伦萨乌菲齐博物馆。

在这套组画中，第一部分主要描绘了战争的开始。佛罗伦萨佣兵队长骑在白马上，他后面是全副武装的骑兵队伍，正在策马急驰。在由花丛隔开的近景地面上，因厮杀而折断的枪支、盾牌和铠甲的碎片零散在地上，构成了网状的结构。画面追求空间效果，具有透视学强烈的结构趣味与精密的构造。画面的第二部分则直接描绘了交战的场面，以决定战斗胜负的瞬间为画面的主要内容。伯纳提诺在白马上被刺倒，画面远方的背景是正在追赶锡耶纳军团的佛罗伦萨军队，败兵们正向着山丘退让。第三部分描绘了佛罗伦萨军队另一个著名的队长，他也参加了这场战争而且表现得十分神勇，敌人在他面前俯首称臣。

画面中，两骑兵交战时的前后距离、地上丢盔落枪的透视位置、画面左侧集中的骑马人物的前后关系、倒在地上的战士的透视缩短形象、远景与近景之间的透视距离以至连战士长矛的不同角度都被画家作为透视的研究对象。画家片面、孤立地研究透视，虽然在某些程度上忽视了形象的生动性，导致人物显得刻板、生硬，但乌切罗的绘画实验，对于后世画家重视绘画的透视感是有一定意义的，绘画技法的改进也正是在这些前人的基础上一步步提升的。



17. 最迷人的女神

——波提切利《维纳斯的诞生》

春天来了，女神们轻盈地起舞，如烟似雾般的霓裳，优雅的身影——能将维纳斯、女神表现得如此妩媚的，只有波提切利。桑德罗·波提切利（Sandro.Botticeli 1445-1510），是15世纪意大利佛罗伦萨画派的最后一位大师。他的作品以灵俊秀逸的风格、灿烂明丽的色彩、流畅轻灵的线条，以及细润而恬淡的诗意风格著称于世，在文艺复兴艺术中独树一帜，至今仍散发着迷人的光辉。

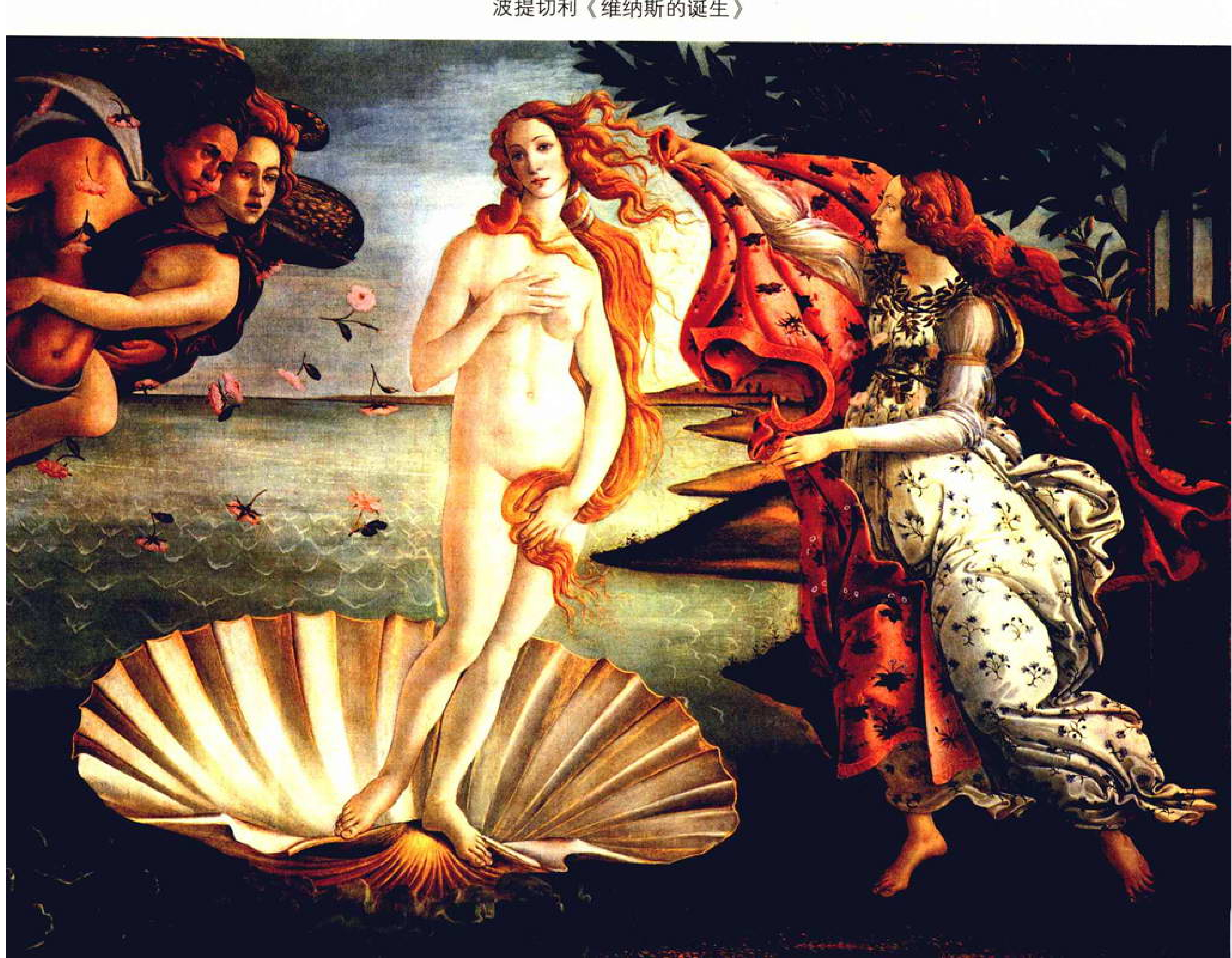
1485年，波提切利为美第奇的一个远房兄弟绘制了又一幅精美绝伦的巨作——《维纳斯的诞生》，这幅蛋彩布画尺寸约为175×280厘米，现藏于佛罗伦萨乌菲兹美术馆。这幅传世之作再一次展现了艺术家画面表现的精致明快，线条的优雅柔美以及韵律的和谐。

据希腊神话描述，维纳斯是爱与美的女神，波提切利的《维纳斯的诞生》即表现了爱与美的女神诞生时的情景：宁静的海面上，碧波微荡；身躯赤裸的维纳斯刚刚浮出水面，踩在一扇巨大的贝壳上；身体修长舒展，姿态婀娜万分；蓬松浓密的长发与凝脂一般的肌肤形成了鲜明对比；风神在她的左边吹着和煦的微风，缓缓地把她送上岸边；果树之神早

已为她准备好了缀满花朵的新装；飘落的鲜花、和煦的微风、宁静的海面、辽阔的蓝天……多么温馨、祥和的气氛，一个如此美好的生命诞生了！

传说中，维纳斯没有经历过婴儿之身，生来就是完美无缺的。画面中，波提切利表现的也正是这样一个完美无缺的形象。可是，如果我们仔细观察画面就会发现，代表着新生命诞生的维纳斯，不是满怀喜悦，而是满脸忧郁；体态柔弱无力，凝视远方的眼神中流露出来的，似乎不是对这个世界的关心，而是惆怅和漠然。画家表现的维纳斯的形象，在一定程度上反映了艺术家自己对现实生活的淡漠与怅惘，是画家心态的体现。另外，从表现技法上看，作者运用的是写实手法，但维纳斯的形象似乎有些变形，如脖子在整个身体中的比例似乎过长，手足的比例也是如此，头发似乎有过于生硬之感。表现极其优雅的人物线条，一向是波提切利的特长，但在这幅画中，似乎这一切都被画家所忽略，他着重表现的是维纳斯的眼神和表情，以及新生儿一般的娇嫩肌肤。画面的整体色调和谐明朗，无论是维纳斯还是风神、果树之神，画家笔下的形象都是那样的清淡秀美，神秘中带着优雅，神往中透出妩媚。

波提切利《维纳斯的诞生》





18. 谁是诽谤谁是真理

——波提切利《诽谤》

《诽谤》作于1495年，现收藏于佛罗伦萨乌菲齐博物馆，画面尺寸约为62×91厘米。这幅画取材于古希腊诗人吕喜安对希腊画家阿贝列斯一幅画的叙述文字，画面以一座古罗马拱柱式的客厅为背景，画中三女一男正把一个象征“无辜”的赤裸裸的人拖到法官面前。这四个人物分别代表着“虚伪”、“嫉妒”、“叛变”和“欺骗”，“叛变”正揪住“无辜”的头发，“斯骗”和“虚伪”竭力给“叛变”弄乱了的头发加以一番修饰，“嫉妒”在向法官控告，然而长着一对驴耳朵的法官却被左右两边的“无知”与“轻信”纠缠着。在客厅的另一边，代表“真理”的是一个美丽的裸体少女形象，画家以这种裸体的形象，象征了真理的纯洁美丽和真相的不容掩饰。她用右手指着苍天，抬头仰望，显出一种孤立无援的样子。在她的左侧是一个披黑衣戴黑帽的形象，就是这幅画的主题“诽谤”。他神色乖戾，心怀叵测，正是险恶社会的象征。

在这幅作品中，真理形象的无比纯洁与诽谤形象的阴暗心理形成了鲜明的对比，表现得入木三分，酣畅淋漓。这幅波提切利晚年的杰作中工整细润的描绘技巧与深刻的社会隐喻，正反映着这位宫廷画家的地位与思想之间的深刻矛盾。艺术往往是艺术家的心理映象，这幅画正好说明了波提切利当时的世界

波提切利《诽谤》



观。在晚年，波提切利被苦闷与惶惑笼罩着，而他的愤怒与抗议也全部倾注在这一幅充满着危机感的《诽谤》之中了。

波提切利以他那富有诗意的、充满优美曲线的、别具一格的和不可思议的天才作品，成为那个时期佛罗伦萨最伟大的艺术家。然而，由于他挥霍无度，晚年的生活穷困潦倒，靠救济度日。在生命的最后几年里，他不问世事，孤苦伶仃。1510年5月，波提切利死于贫困和寂寞之中，后葬于佛罗伦萨“全体圣徒”教堂的墓地里。



紧张的瞬间、激烈的斗争
——达·芬奇《最后的晚餐》

《最后的晚餐》是达·芬奇的一幅杰作，这幅著名的壁画现存于意大利圣玛丽亚修道院的餐厅中。在《圣经》中这样记载：耶稣来到耶路撒冷传教，遭到犹太教当局及法利赛人的仇视。他们用30块银钱买通了十二宗徒中的犹大，准备捉拿耶稣。耶稣和十二使徒一同晚餐，时间到了，耶稣知道，使徒们也知道，这晚餐也许是最后的一餐了。耶稣说：“我告诉你们真理，你们中间的一个人会出卖我。人类的

达·芬奇《最后的晚餐》

儿子，将如预定的一般离开世界。但把人类的儿子卖掉的人要获得罪谴，他还是不要诞生的好。”众使徒们突然惶恐起来，有人忿怒，有人怀疑，有人惊愕，有人表白，有人询问……互相发誓指正。犹大说：“是我吗？我主？”耶稣答道：“你自己说了。”

《最后的晚餐》表现的正是此时此刻的场景，特殊的时刻、各个人物激烈的内心活动表现在画面上，使得整个画面充满强烈的对比。在光线上，是明与暗的对比，图中十三个人只有犹大一人的脸在暗处，更显出他的阴险与卑鄙；在势态上，是静与动的对比，耶稣的安详镇静胜过了宗徒们的激动与惶恐，更衬托出耶稣的崇高心理状态；在内心刻画上，则是善良与邪恶的对比，耶稣的坦然与宽大表现了他人格的伟大，而犹大的故作镇静更使人感到他的诡诈与可憎。达·芬奇说：“一张人物画，或其他形式的人物表现，应该做到使人一看就很容易地从他们的姿势中察觉到他们的思想……就好像一个聋子看人讲话，虽说他听不见，但依然可以从说话人说话的动作姿态中揣度出他们讨论的主题。”如同《蒙娜丽莎》一样，这幅作品也是历经四年完成，达·芬奇对画面中的每一个人物性格都做了极为深刻的分析研究，从而可以酣畅淋漓地表现这一场景。整幅画面，如同一幕矛盾更迭、尖锐集中的活生生的戏剧表演现场。

在构图上，达·芬奇摆脱了以往耶稣与教徒围桌而作的构图，大胆地让人物全部面向观者，一字摆开。耶稣坐在正中，十二宗徒分成四组分别坐在耶稣的两边。耶稣的头部正受到背后窗户亮光的衬托，格外突出。各组是一个相对独立的整体，但由于人体的倾斜和手臂的穿插而互相呼应，使画面在统一中有变化，变化中又有统一，避免了构图上的单调与绝对对称。

达·芬奇曾说：“由你的判断或者别人的判断，使你发现你的作品中有何缺点，你应当及时改正，而不应当把这样一件作品陈列在公众面前。你绝不要想在别的作品中再行改正而宽恕了自己。绘画并不像音乐般隐灭，你的画将永远在那里证明你的愚蠢。”或许正是这种严谨的意识、坚强的意志、对于荣誉与尊严的顾虑，使得达·芬奇的作品永垂艺术史册。



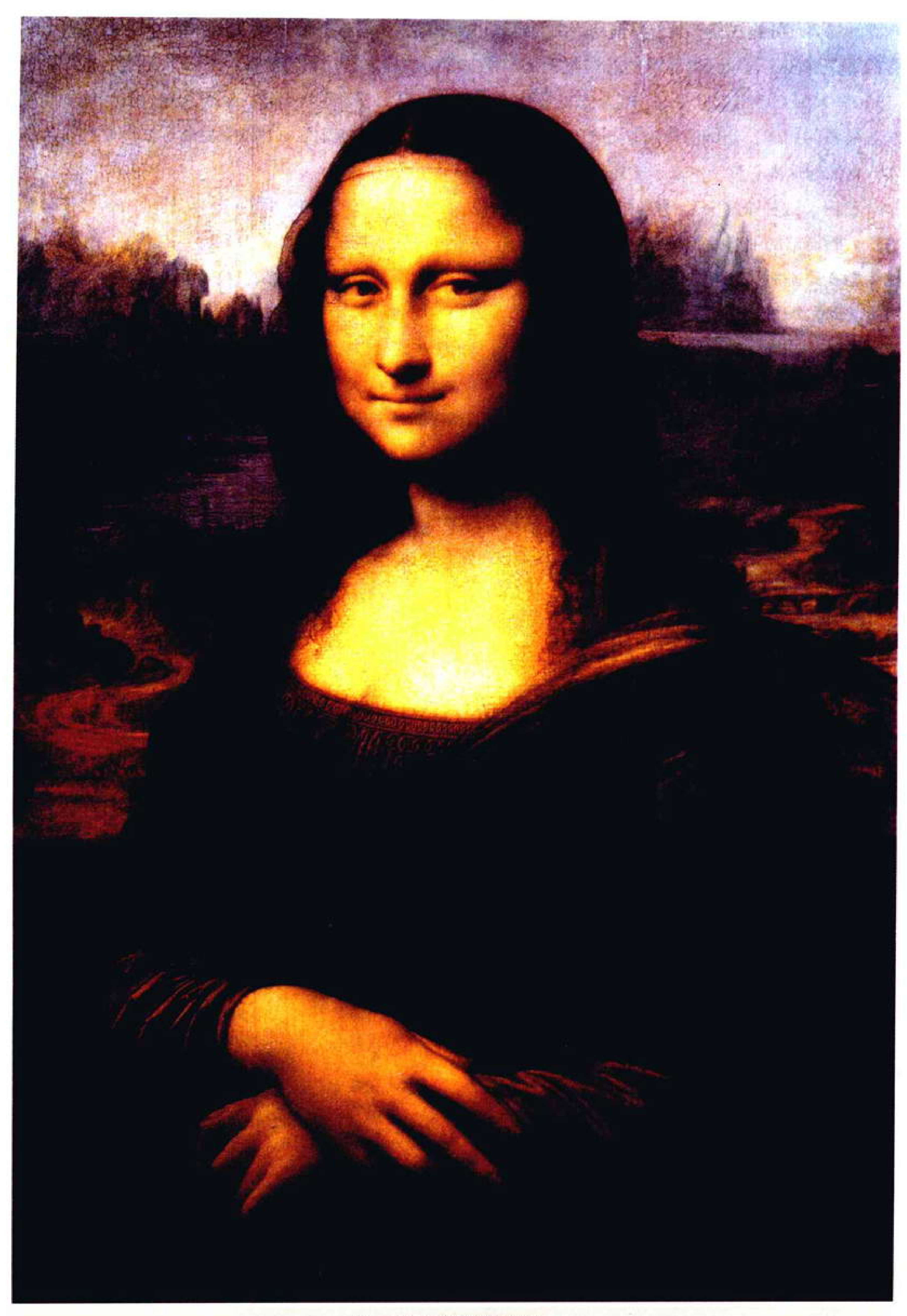
永恒的神秘微笑

——达·芬奇《蒙娜丽莎》

如果说世界上有一种表情可以让人过目不忘，那就是达·芬奇的《蒙娜丽莎》向我们展现的——神秘的、永恒的微笑。如果说卢浮宫是世界上最著名的美术馆，那么，《蒙娜丽莎》可以说是卢浮宫中最珍贵的作品之一，也是作为“文艺复兴三杰”之一的达·芬奇的代表作品之一。

自从这幅作品诞生之日起，似乎就注定了无数的传闻、评论和永远没有尽头的探索。但是，任何时候、任何人都没办法否认蒙娜丽莎那摄人心魄的微笑的魅力。

这种微笑是真切的。托尔斯泰说，艺术是这样的一项人类活动——一个人用某种外在的标志有意识地把自己体验过的情感传达给别人，而别人也被这些情感所感染，也体验到这种情感。或许，这幅传世



达·芬奇《蒙娜丽莎》

作品的动人之处也正在于此。根据瓦萨利的记载，画中的人物为佛罗伦萨银行家弗朗斯柯·捷列佐·贡多的妻子丽莎，画家为她画像的时候她正是25岁左右的少妇。在《蒙娜丽莎》长达四年的创作过程中（1503–1506），画家几乎倾注了全部的感情，他与丽莎聊天，为她讲笑话，让音乐家、戏剧家一直围绕在模特的周围，让她的全副身心都处于愉悦和温柔中。长久的愉悦，平和的心态，使得那种微笑真实、自然地从内心流淌出来，美到足以感染周围的每一个人。

然而，这种微笑又是神秘的。画家力图使人物丰富的内心情感和美丽的外形巧妙地结合起来，他对于人物面部的细节处理得十分微妙：微微上扬的眼角，嘴角也轻轻地抿起，使得挂在脸上的微笑淡淡的、朦朦胧胧而又若有若无。观众在不同的角度、不同的心情下凝视，又会产生不同的感觉：有时候这种微笑是温婉可亲的，有时候这种微笑是多愁善感的，而有时又是哀伤忧郁的。正是这种变化莫测，造就了这神秘的微笑。这些，与画家所采取的构图和表现手法有很大的关系。

达·芬奇认为，绘画的最大奇迹就是使平面呈现出凹凸感，而这种凹凸关系要靠阴影与明暗来体现。在《蒙娜丽莎》中，画家将空气透视法引入创作，并且采用了晕染的手法，很好地运用了光影。画中人物静静地坐在椅子上，朴素的衣着，优雅的姿态，身后是如烟似雾的淡青色背景。在人物外轮廓的处理上，画家用逐渐变化的阴影将人物轮廓与背景和谐地融合，避免了生硬的过渡。在人物面部和手部等皮肤的处理上，运用极其柔和细腻的笔触，使得人物的皮肤似乎散发着幽幽的光泽。尤其是手部的处理，在画面中占了很重要的位置，细腻柔美的双手，如此安然地放在膝盖上，似乎整个世界都沉静下来。



将触未触，咫尺天涯

——米开朗基罗《创造亚当》

米开朗基罗·博那罗蒂（Michelangelo Bounaroti，1475–1564），与达·芬奇、拉斐尔并称为“意大利文艺复兴三杰”，是意大利文艺复兴时期集画家、雕塑家、建筑家、诗人于一身的天才人物，多才多艺的艺术大师，他的雕塑作品更是达到了文艺复兴时期雕塑艺术的巅峰。

西斯廷教堂天顶画是美术史上最大的壁画之一，它的规模达到600平方米，包括343个人物形象，其中很多人物都比真人还要大。在18米高的脚手架上，一个人完成这样大面积的作品，可想而知难度有多大。当这幅巨作完成时，37岁的米开朗基罗也为此付出了巨大代价，由于长期仰头作画，他的身体严重畸形，脖颈僵直，连书信都要置于头顶仰视。

拉斐尔曾说，米开朗基罗是用上帝一样杰出的天才才创造出这个世界的。这个世界，就是米开朗基罗智慧与艺术的结晶——《创世纪》。全画根据《圣经》故事分为《区分黑暗与光明》、《创造日月与动植物》、《创造亚当》、《创造夏娃》等九个不同的主题。如果说《创世纪》是一支雄浑的交响乐，那么，《创造亚当》就是其中最华丽的乐章。画面中，亚当与上帝几乎占据了相同的比例，但是，二人的神态、感觉却是迥然相异。上帝在天使的拥簇下飞向亚当，伸出食指将力量赐予亚当；而亚当则侧卧

米开朗基罗《创造亚当》

着身体，半睡半醒的神态，伸出还未得到力量的手臂去迎接上帝的召唤。其中亚当的体魄健康强壮，是艺术家对人类最好的赞誉。画面上的重点正是两人将触未触的手指，咫尺天涯的距离，留给读者的是意犹未尽的回味。

米开朗基罗是一位追求完美的艺术家，每一件作品都要求尽善尽美。他又是一位长寿的艺术家，在长达70年的艺术创作生涯中，他孜孜不倦地完成了大量的艺术作品，为人类艺术史创造了众多不朽的杰作，其中最著名的有雕塑《大卫》、西斯廷教堂天顶画《创世纪》、西斯廷教堂祭坛画《最后的审判》等。



2. 天堂和地狱的界线

——米开朗基罗《最后的审判》

1536年，米开朗基罗回到罗马西斯廷教堂，用了近六年的时间创作了另一幅规模宏大的教堂壁画——《最后的审判》，是对西斯廷教堂天顶画的继承与发展，也向世人证明了艺术家持久的、不断前进的艺术生命力。

《最后的审判》画幅近200平方米，几乎占满了祭坛的整面墙壁。整个画面分为天上、人间、地狱三个部分，场面恢宏，人物众多。这是一个充满了痛苦、罪恶和庄严的世界，画面中洋溢着悲壮的气

米开朗基罗《最后的审判》

息。作为审判官的耶稣站在画面的中央，拥有着至高无上的权力，冷峻的面容上显示出令人敬畏的威严。他决断地挥动着手臂，将右边那群做过恶事，现在正浑身发抖的人投进地狱，而把左边那些善良的人们带进天堂。这幅画不同于《创世纪》的构图手法，整个画面构成非常复杂，所有的人物密密麻麻地围绕在基督的周围，似乎是陷入了急速旋转的漩涡，欲罢不能。然而这种构图并不是杂乱无序的，米开朗基罗对众多的人物进行了有规律的严密的安排。正如瓦萨利所说，“这种构图表现的正是不同的动态下作出的典范的、最匀称的人体结构，同时表达出热情的运动和安静的精神状态”，这种构图手法和人物的表现方法，给后世艺术家极大的影响。

然而，众多裸体的形象是很多“冠冕堂皇”的教徒所无法接受的，于是有人跳出来大叫米开朗基罗“无耻”、“不知羞耻”，诋毁说这样的作品放在教堂中是伤风败俗的。以至于后来教皇让人在这些裸体人物的腰部添加了布条，将某些裸露的部位遮盖了起来。这也就是我们今天所看到的这幅画的样子。



士兵还是少妇

——乔尔乔内《暴风雨》

乔尔乔内《暴风雨》

乔尔乔内（1478–1510）出生在威尼斯附近的卡斯特弗兰科市。他的创作开创了文艺复兴时期威尼斯绘画的辉煌。据推测，他曾在文艺复兴早期的威尼斯杰出画家乔凡尼·贝利尼处学习，像提香、塞巴斯蒂亚诺·德尔·皮昂波和老帕尔马这些著名的大师，都是从这个画室里走出来的。

关于乔尔乔内作品的真伪问题，至今仍是美术考古家们研究的课题，有几幅甚至几十幅作品都被认为是他的手笔，可是其可靠性值得怀疑。这幅《暴风雨》虽比较一致地得到承认，但因其内涵过深，难以猜透，目前西方学术界对此众说纷纭，而可供鉴定的有说服力的资料又不多，因此至今它仍然是一幅神秘的名作。它作于画布上，83×73厘米，现藏于威尼斯学院美术馆内。

此画完全把人物的描绘从属于风景的描绘，因此被认为是西方绘画中第一幅风景画的杰作。在古代建筑遗址上，坐着一位裸体少妇，肩上披一块长巾，怀抱着婴儿哺乳，一个士兵在画面的另一个角落，注视着这个场面。画家力求表现出在遥远的天边暴风雨已经来临，而眼前则是山雨欲来，溪水林木浸润着奇妙的光与色的别样景色，烘托出一种音乐般的丰富而协调的气氛。此画仅在前景溪水边描绘两个人物，靠近画幅左边的是一个持矛伫立的士兵，右边则有一哺乳的裸体妇女，含义至今不明。近年有人以X射线探视图左的士兵像，发现此处最初画的亦为裸体妇女，后来改画为武装士兵。这样大幅度的改变，表明画家原意并非表现人物故事，艺术表现已完全集中于风景的描绘和气氛的创造上。

乔尔乔内对大自然的色彩变化有着超凡的敏锐洞察力和表现力，他的目光能透过千变万化的阳光，捕捉到色彩变化的精髓，并且能生动地将之呈现在画布上。由于他画了美丽的威尼斯，人们这才发现了威尼斯光彩绮丽的美，他用天才的笔触画出青翠的山坡和陡峭的悬崖，人们这才注意到威尼斯风景所呈现出的明暗差别，怪不得有人说威尼斯的美是乔尔乔内画出来的。



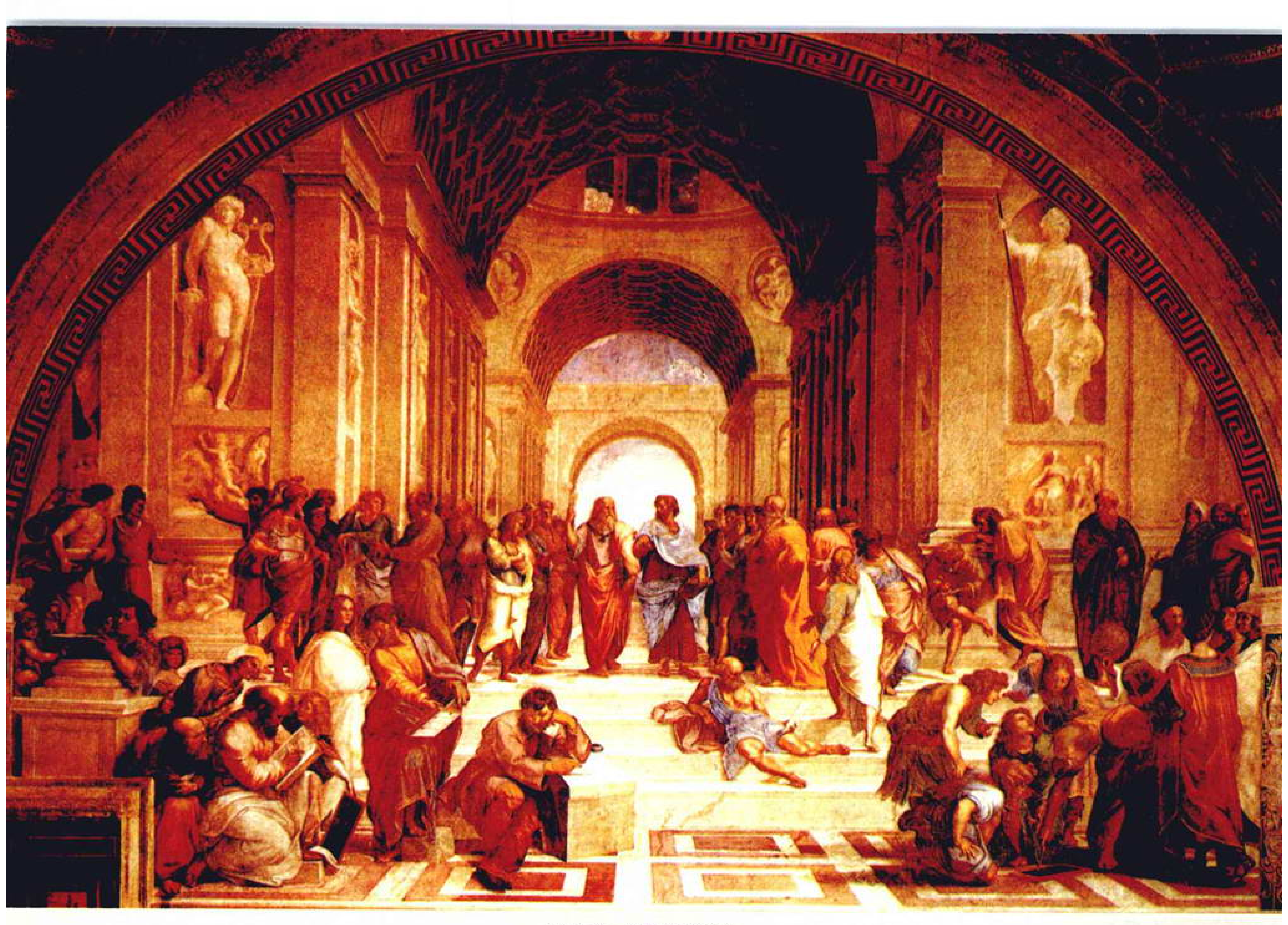
拉斐尔在哪里

——拉斐尔《雅典学派》

或许，拉斐尔既没有达·芬奇那样广博的知识，也没有米开朗基罗那样雄伟坚强的气魄，然而，只有37岁生命（1483–1520）的他却能与二者获得相同的辉煌，并称为“文艺复兴三杰”。有人这样评价——如果说达·芬奇的艺术是求真，米开朗基罗的艺术是向善，那么，拉斐尔则是一个美的追求者。一方面，他用完美而和谐的构图表现自由运动的人物形象；另一方面，他创造的诸多纯粹的美的形象，使他一度成为美的代名词，不仅使当时的人们为之倾倒，而且延续了几百年之久，成为后世古典主义者认为不可企及的典范。

1508年拉斐尔到达罗马后，尤里乌斯二世请这位年轻的艺术家为梵蒂冈教堂各个房间进行装饰。拉斐尔在这些房间的墙壁和天花板上创作了一系列的绘画作品，分别象征着神学、法律、诗歌和哲学，《雅典学派》便是其中代表哲学的一幅，也是其中最为精彩的一幅。

这幅作品以当时人文主义者所推崇的古希腊罗马的思想家和学者们为主体，描绘了他们为了探索科学真理而争辩的形象。整个画面描绘了50多个人物，拉斐尔将他们巧妙地安排在一个宏伟的三层拱门



拉斐尔《雅典学派》

大厅里，构成了一个壮观的世界。人物分为上下两组，上层以柏拉图和亚里士多德为中心，他们一边辩论，一边向观者走来，在身后云天背景的衬托下，神圣的身影格外引人注目。柏拉图右手手指向上，好像是在说，宇宙间的一切均源于神灵的启示，而亚里士多德则伸出右手，手掌向下，似乎表示现实世界才是他的研究主题，手势的一上一下分别代表着两人不同的立场。在他们的两侧，分别是另一位哲学家苏格拉底和希腊马其顿王亚历山大。下一层的人物很自然地分为左右两组，左边一组中坐在台阶上沉思的是赫拉克里特，右边则被认为是欧几里德在向学生们讲述他的定理。在画面边缘靠近右侧的位置，画家为自己也留了一个空间，那位在白衣人后面只露出一个脑袋正回头望向观者的青年正是画家本人。

画面中虽然人物众多，但是由于拉斐尔巧妙的布局，使得不同身份、不同姿态的人物错落有致，井然有序。整个画面在轻快的节奏中保持着生动的变化，并且获得了一种宏伟壮阔的气势。虽然众多的人物形象都经过了画家的想象和艺术加工，让历史人物与现实人物共处一堂，但却丝毫没有损毁人物的生动性和真实性，反而显得和谐而自然，塑造出了一个完美的理想世界，这也正是拉斐尔对“理想美”的绝佳体现。

拉斐尔在短短的艺术生涯中，取得如此辉煌的成就，与他的聪明才智和艺术天赋是分不开的。他师从佩鲁吉诺和平托里乔，既继承了前者宁静雅致的情调，又吸收了佛罗伦萨画派的全部优点。面对着无论是名气还是成就都胜于自己的达·芬奇和米开朗基罗，年轻的拉斐尔没有气馁，而是博采众长。在他的作品中，既吸收了达·芬奇的“明暗渐隐法”，使得人物在坚定饱满中显得灵动秀美，又体现了米开朗基罗的雕塑感。



掌控色彩的灵魂

——提香《天上的爱与人间的爱》

提香1490年生于皮耶伟·迪·卡多列，1576年卒于威尼斯。他9岁时赴威尼斯学艺，1510年以后开始独立工作，早年与乔尔乔内一起于乔凡尼·贝利尼门下学画，后来又一同被逐出师门。青年时期曾与乔尔乔内紧密合作，受到乔尔乔内风格的影响，创作了很多著名的作品。乔尔乔内死后，提香成为威尼斯画派的领袖。提香在意大利文艺复兴画坛上活动了60余年，并且不断地超越自我，对西欧各国绘画的发展产生了深远的影响。威尼斯画派以色彩见长的特色，在提香的笔下发挥到了极致。

与其他威尼斯画派的艺术家相比，提香的绘画更着重于表现人物本身，对于人物的描绘占据了画面的重点，从而忽略了故事的情节。《天上的爱与人间的爱》是他早期的代表作品，在很大程度上体现了他的这一风格。画面采取左右对称的构图，左边是身着华服的女性，而右侧则是迷人的裸体女性形象。就这幅画的取材而言，有着不同的说法，有人认为两人分别是人间的维纳斯和神圣的女神维纳斯，代表着人间的爱和天上的爱；也有人认为她们分别象征着基督教徒与异教徒。但是，很显然，提香在作品中表现的重点并不在于二人的身份，而是着重于展现人物的肉体美。右边的裸体女性，舒展的身躯，曼妙的身子，丰腴、健美又充满了安详与宁静。比起乔尔乔内的维纳斯，这一女性形象似乎具有更强的生命力和人间的气息，充满着更多的世俗生活的乐趣，壮丽热情，富有想象力。



提香《天上的爱与人间的爱》

画面的背景是宁静优美的自然风光，似乎女神就生活在这世俗生活中，神圣的爱与人间的爱融为一体，挥洒人间。同时，对于色彩丰富大胆的运用和对色调关系准确的把握，将油画的色彩、造型和细腻的笔触推到了新的阶段，对于其后欧洲油画的发展产生了重大的影响。

贡布里希说，提香并不是达·芬奇那样学识渊博的学者，不是米开朗基罗那样超群出众的名人，也不是拉斐尔那样多才多艺、博雅迷人的人物。他主要是个画家，然而却是个在驾驭色彩的工夫上可以跟米开朗基罗对素描法的精通相匹敌的画家。这种至高无上的技艺，使他能够无视任何久负盛名的构图规则，仅依靠色彩去表现显然被他拆散了的整体。据说，当提香为皇帝查尔斯五世作画时，这位皇帝曾经为他弯腰捡起画笔。不难想象，提香在那个年代是被当作艺术天才来看待的。

26. 人神鬼怪共处的魔幻世界

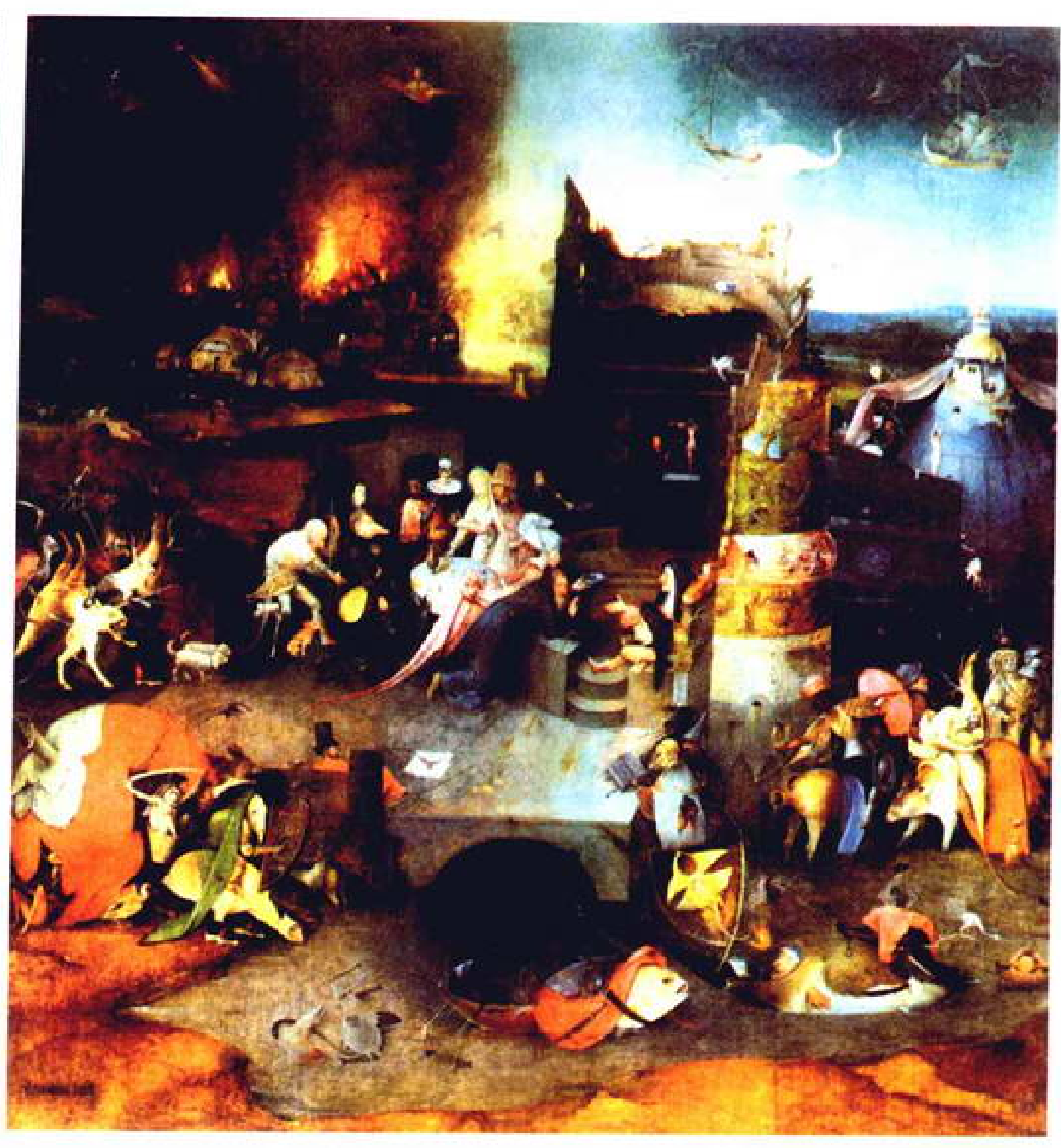
——博斯《圣安东尼的诱惑》

博斯（Hieronymus Bosch，1450–1516）是尼德兰中世纪晚期的重要画家，以充斥着精灵魔怪的荒诞画面著称于世，在尼德兰绘画中独树一帜。他的思想受到基督教神秘主义神学的影响，艺术风格带有民间艺术的讽刺意味和风趣，以特殊夸张的艺术手法、具有象征含义的表现对象、幻想化的寓意或宗教故事的表现形式来影射当时的现实，被称为文艺复兴时期尼德兰美术中“独特的现实主义大师”。

《圣安东尼的诱惑》（1485–1505）是博斯最著名的代表作。这幅作品是三叶式祭坛画中的一幅，描绘了圣安东尼被魔鬼们纠缠的场景。圣安东尼是一位虔诚的基督教徒，在父母去世后，他将财产尽数分给穷人，自己则隐居墓地，苦苦修行。其间经历了魔鬼的种种诱惑，但从未动摇过他的坚定信念。画面上，圣安东尼跪在平台上，手举一碗清水，而周围则是花天酒地、寻欢作乐。画面上布满了离奇古怪的各种动物、人物以及半人半兽的怪物等——在平台的右下角，那个长着狐狸头、老鼠脸、长鼻上架着一副眼镜的伪君子，正在假装一本正经地阅读《圣经》；屋顶上的教士正和一个女人饮酒作乐，旁边立着一位裸女……圣安东尼提倡人应禁欲，可是他周围的人却在拼命地追求各种欲念，从而影射了天主教会的黑暗、教士及宗教规戒的虚伪。画面的后方是熊熊大火，仿佛预示了这场混乱即将结束。作品如同一面照妖镜，使观者通过它看到这个社会的黑暗本质。

另外，他的代表作还有《愚人船》、《魔术师》、《快乐之园》、《死神与守财奴》等。其中《快乐之园》创作于1500年，是另一幅著名的曲折隐晦的寓意画。在15世纪，世俗的音乐属于七大罪恶之一，与色欲相关联，但在《快乐之园》中，作为罪恶之源的乐器处于中心位置，周围是极尽夸张怪诞的各种形象。画面的形式和内容都非常复杂繁琐，富有幻想性和随意性，令人难以理解。







博斯《圣安东尼的诱惑》



27. 深沉博大的艺术品质

——老彼得·勃鲁盖尔《雪中猎人》

与小汉斯·荷尔拜因的得名方式一样，老彼得·勃鲁盖尔（Pieter Bruegel the Elder，1525–1569）由于父子同为画家，所以要在名字前面加上一个“老”字。他是16世纪尼德兰地区最伟大的画家，也是历史上独一无二的大师。

这幅《雪中猎人》无论如何都会给人留下强烈的印象：在一片银装素裹的雪景中，画面左边顶立着深黑色的树木，它们与画幅边缘形成垂直线，一棵棵沿着猎人前进的方向，遵循透视的“短缩法”逐渐推远。顺着视觉的指引，观者看到山谷中的冰面，以及在上面嬉戏的村民们，他们的头顶飞过一只展翅的黑喜鹊，正好将近处的树木与远景的山峰联系起来。看到这里，细心的读者便能摸出一些门道了：作者在如此不着痕迹地安排布局和构图，以精确严谨的秩序统辖纷繁复杂的表象。带着这一发现再去欣

赏画面，慢慢地，便会令人在这个冰天雪地的世界里流连忘返。我们会在画面上找到不同的三角形和对角线，或许，仅用这两个词来概括还不是很合适，因为提到"线"或者"形"，它们只让人想到二维平面而忽略了三维空间，可是在实际面对画面的时候，我们却能感觉到明显的高低变换和距离上的深远。两条对角线事实上位于高、低、前、后的不同空间，而两个三角形也分别伸向近景和远点，即使从正面看，一条条由白色小路构成的水平线也与形成透视关系的树木一样，将观者的思绪带向远方。

就在《雪中猎人》创作的同一年，勃鲁盖尔还留下一张有趣的自画像。他手拿画笔，独自沉思，而身后站着一位油头滑脑的买家，好像正在对画作指指点点，发表看法。谁也不知道他是否就是这套作品的主顾，但这幅画像至少表明，画家是一个桀骜不驯的人。他有清晰的自我意识，对世界有果敢的独立看法，尽管绘画是他谋生的职业，但他绝不会向庸俗的尘世妥协。他在画他相信并发现的一切，而不是按他人的要求作画。这就使此幅作品更加耐人寻味，它之所以在漫长的历史中经得起反复推敲，正是因为它是一件纯粹的艺术作品，其中凝结着作者全部的心思、智慧与才华。

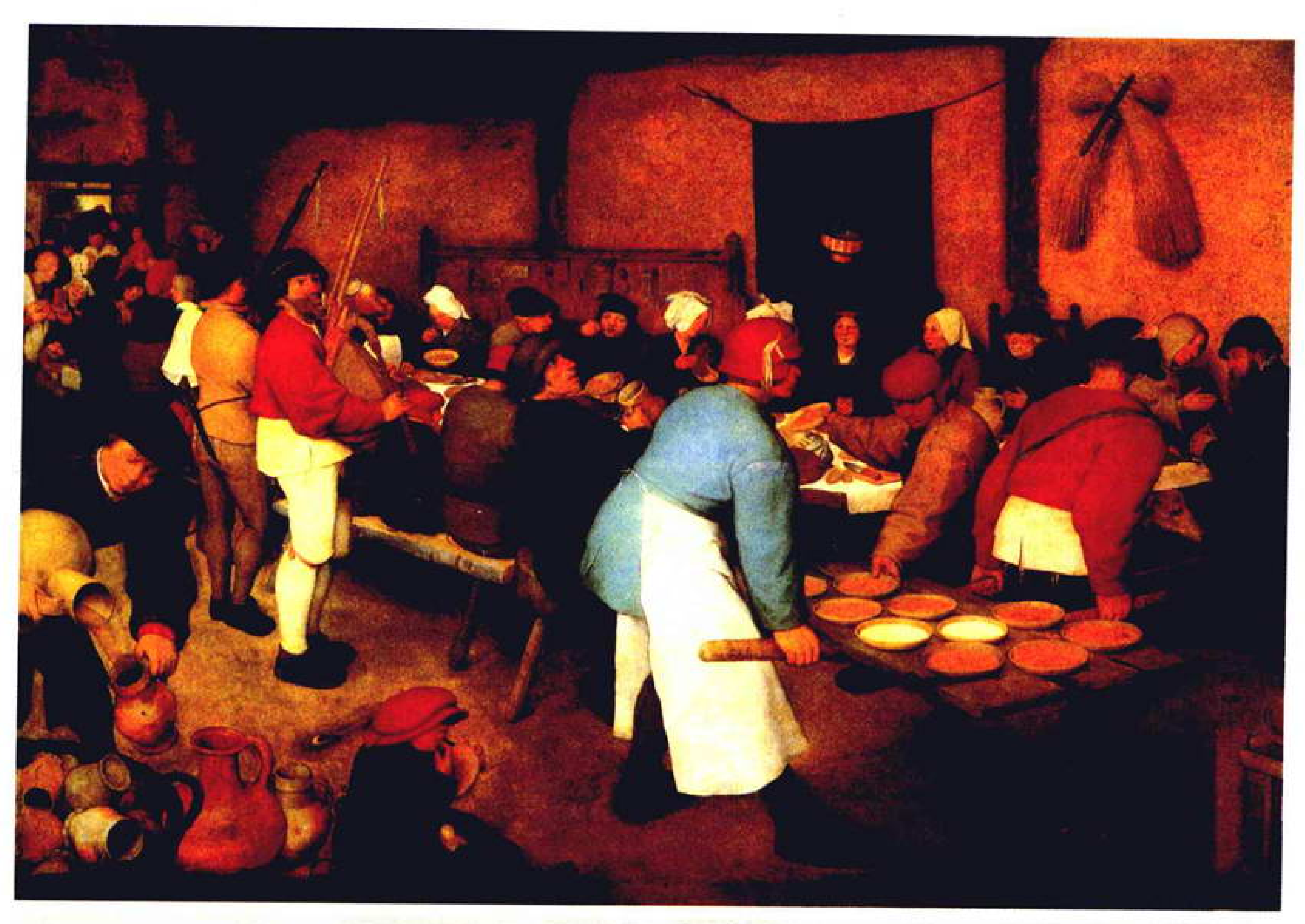


老彼得·勃鲁盖尔《雪中猎人》



歌颂农民生活的序曲

——老彼得·勃鲁盖尔《农民的婚礼》



老彼得·勃鲁盖尔《农民的婚礼》

这一幅《农民的婚礼》作于1565年，正是人民群众进行最激烈的反圣像运动的前夕。从充满着火药味的国内背景形势来看，当时民间的生活不可能是雀跃欢腾的。这幅画是画家多次参加农民的婚礼后构思出来的一个场面：画面中，来参加婚礼的宾客脸上没有欢乐的情绪，这场婚礼仅仅是一个民俗聚会。有人认为在这幅画上有三个农民形象表现了一种恐惧或困惑难解的心情，他们瞧着前方，似乎关注着画外的信息。就这幅画面上看，一切比较静穆，坐着的和站着奏风琴的农民都不够俏皮，画家似乎隐喻这些善良的农民对世事、对于当前一触即发的宗教事件所持的静观和警惕的态度。据记载，勃鲁盖尔曾在临终前销毁了这幅画的全部素描稿子，或许他意识到这些画上具有政治因素。此画作于木板上，约114×163厘米，现藏于维也纳的艺术史博物馆内。

勃鲁盖尔现存最早的作品是1552年他旅行意大利时所作，现藏于柏林国立美术馆的《风景素描》。1556年，勃鲁盖尔的创作开始从风景转向带有教育性和讽刺性的人物。创作题材多从民间谚语和传说中选取，主题严肃，表明了他对社会问题的关心，揭露了西班牙军队的入侵和宗教法庭的残酷。他尤其善

于表现农民的生活，包括尼德兰农村的美丽景色和农民的劳动、收获、打猎等日常活动，也常和朋友穿上农民服装到乡下参加农民的活动。他笔下的农民形象总有几分夸张，似乎有意强调他们动作笨拙、神情乖戾和粗俗的一面，人物形象有时显得怪诞而又可爱，所以人们又给他起了个外号叫“滑稽的勃鲁盖尔”。勃鲁盖尔的主要作品有《农民的婚礼》、《农民的舞蹈》、《雪中猎人》等。



崇高贞洁的纪念碑

——丁托莱托《浴后的苏珊娜》

丁托莱托年轻时师从于提香，非常崇拜提香的色彩和米开朗基罗的造型。他在提香和米开朗基罗成就的基础上创立了自己的风格，构图大胆突破常规，追求画面人物激烈的运动感，往往运用光与影的对比来强调激烈的人体动势，常用一些难以表现的透视角度夸张地描绘人物，借以加强画面的紧张气氛。丁托莱托的个性不像他的画，他的画奔放激越，而他的性格却十分平淡，生活俭朴，没有不良嗜好，对

丁托莱托《浴后的苏珊娜》

欢乐和财富一向淡漠；他为人刚正不阿，从不攀附豪门和权势，只是潜心于绘画的研究与创作，在平静的生活中创造画中的激情与奇迹。丁托莱托以其宏伟的纪念性绘画，成为文艺复兴晚期杰出的大师。

此幅画中的美人苏珊娜，嫁给巴比伦巨商约基姆为妻，一天在后花园沐浴，被两个长老发现，欲行不轨，被苏珊娜严词拒绝。长老怕丑行败露而先发制人，向宗教法庭指控苏珊娜引诱他们，而致使苏珊娜被判火刑。此事被先知获悉，冤情得以伸张，长老终被判烙刑。从此苏珊娜成了民间传说中贞洁女子的象征。

丁托莱托描绘苏珊娜，正是为了颂扬这位贞女的崇高品质和美好形象。他以明亮的色彩和细腻的笔触塑造了一个纯洁、充满青春活力的女子，而将丑恶的长老置于阴暗部位，画面形成了强烈的美与丑的对比。明亮而突出的苏珊娜形象光彩照人，如同一尊贞洁的纪念碑。丁托莱托很善于运用强烈的光影关系，在画面上构成鲜明的对比，他常在一片暗色调中将主要人物施以明亮夺目的高光，给人以格外强烈的效果。“光”成了他用以帮助表达运动感和加强画面戏剧效果的有力语言。

丁托莱托习惯画大幅的画，自称如果画幅不大，就画得不完满。在他为威尼斯总督府大厅绘制的《天国》中，10米高、25米宽的墙壁上竟排摆下了700余个人物，与米开朗基罗的《最后的审判》并称为“世界上最大的壁画”。



现世享乐生活的典范

——委罗内塞《马尔斯与维纳斯》

委罗内塞（1528－1588）是威尼斯画派的最后一位大师，是当时肯定现实生活的现实主义传统的最后一个代表人物。委内罗塞从小就深受艺术的熏陶，到威尼斯后，他受到提香、米开朗基罗、达·芬奇等大师的影响，形成了以表现充满欢乐的现实生活的世俗情趣为特征的风格。他喜欢表现豪华的场面，充满了积极、乐观的因素，非常受当时市民的欢迎。他的作品在写实的基础上增加了装饰因素，注重装饰趣味，是装饰艺术的典范。其代表作品有《利末家的宴会》、《发现摩西》、《加纳的婚礼》、《马尔斯与维纳斯》等。

《马尔斯与维纳斯》描绘了马尔斯与维纳斯的爱情，也是一幅宣扬现世享乐生活的典范之作。画家在此刻意描绘了生活中的欢乐与享受。维纳斯是希腊神话中的爱神，曾给予无数人以爱情的幸福，而她自己的爱情生活却多磨难。她的丈夫是神界最丑的火神伏尔甘，她钟情的少年阿多尼斯又在狩猎中死了，后来她与战神马尔斯产生了爱情，并生下一个孩子厄洛斯。长着翅膀的小天使厄洛斯经常手持弓箭，顽皮地把箭射向一对对需要爱情的情人。画中，马尔斯与维纳斯正注视着小厄洛斯，而小厄洛斯正在顽皮地把象征爱情的彩带系到他母亲的腿上。背景中的神庙、绿树、蓝天和白云表明这是一个神的世界，但委罗内塞却以富丽厚重的色彩和极富装饰性的人物动作展示了浓厚的世俗享乐倾向。画面极富装饰性，表明画家已经扣开了“巴洛克”艺术的大门。



委罗内塞《马尔斯与维纳斯》

委罗内塞的艺术成就虽不如他的老师提香，也不如同时期的其他几位大师深刻，但他在画中所表现出的色彩与构图的装饰因素，却使他的画作光彩照人，使视觉美本身成为一种艺术，开创了装饰性与绘画性相结合的新天地。

31. 永恒思索的灵魂

——格列柯《奥加斯伯爵的葬礼》


格列柯《奥加斯伯爵的葬礼》

艾尔·格列柯（1541－1614）出生于希腊克里特岛，于1577年到了西班牙，定居在托列多。他的绘画风格奇特，受到过拜占庭圣像画的影响，吸取了威尼斯画派亮丽的色彩，在罗马又学习了样式主义形体夸张的风格，并受到西班牙基督教的影响，其作品充满了神秘主义的色彩。

1570至1577年他在罗马创作《圣母升天》、《受胎告知》等，明显受到样式主义艺术的影响；来到托列多城后进入了创作的盛期，代表作有《莫里斯的殉教》、《奥加斯伯爵的葬礼》等。传说奥加斯伯爵下葬时有两位圣者降临，参加了葬礼，画家刻画了这一时刻各种人物迥然不同的表情；着重通过对人物眼睛的描绘表现了其心理状态，人物似乎处于无穷尽的怀疑中，而这正是画家矛盾思想的反映，因为格列柯本人也是怀疑主义者。晚年画家的思想变得更加复杂和矛盾，作品多带有宗教神秘主义的色彩，主要作品有《使徒彼得和使徒保罗》、《拉奥孔》等，其中自然风景和人物形象都被任意歪曲，充满忧郁、悲怆的气氛。

格列柯的艺术在很大程度上代表的是封建贵族的心声，由于他远离社会生活和斗争，使得他的一生是在半封闭的状态中度过的。他甚至厌恶阳光，常把窗帘拉下来，说“白昼的阳光会妨碍我的内心光线”。他有意地逃避现实社会，不敢面对大众，只能把他在阴暗画室中的冥想画在画布上，这就必然导致他的艺术日益走上唯心主义甚至神秘主义的道路。



真实坦率的记录
——丢勒《自画像》

丢勒（1471–1528），德国文艺复兴时代最有成就的画家、版画家。其父精于金银细工，丢勒自小从父习艺并兼学绘画，后来广学博引，1495年游历威尼斯，吸收威尼斯画派的特点，自此风格已趋成熟。1498年丢勒创作《启示录》插图，构图严密，线条釉立，情调激烈，因此在画坛享有盛誉。后来他又广泛学习意大利文艺复兴时期美术的技艺和理论，并积极进行人文主义学术活动，而且在数学、透视、军事建筑、绘画理论方面皆有研究著述。



丢勒《自画像》

按父亲的血统丢勒应是匈牙利人。后来全家从匈牙利迁居到荷兰，住了几年后又辗转来到德国纽伦堡。父亲艰苦努力的精神给了小丢勒一种天赋的品德，即热衷于永不满足的求真。作为德国文艺复兴时期的一位大艺术家，丢勒一生的可贵之处，在于他从不满足于已获得的知识并不断探索的精神，不管是技巧还是哲理，他都不断地去发现规律，这是人生进取的重要之路。

此幅《自画像》画于1500年，尺寸为67×49厘米，现藏于慕尼黑画廊。丢勒一生画过许多自画像，而且艺术成就很高，可以体现出他在肖像画艺术方面的出色修养。这幅自画像异常真实、坦率地记录下了艺术家的形象，它不但精于写实，还以情绪饱满、真挚著称。画面中的丢勒，面部表情严肃而微带忧郁，与画家那人文主义艺术家的气质十分相称。此画中线条的运用可谓得心应手，意蕴无穷。肖像的姿势不偏不倚地呈三角形正面展现，构图为半身像形式，每一部分都细致地描绘，以钻研物体在一定空间的光感现象，力求形象具概括性、条理性。由于他的探索过于偏执，这里也暴露出形象的惶惑感。丢勒身上那件棕色皮领上衣充满着质感，他那长长的卷发一绺一绺地披散开，显然，他在注意每一绺头发的空间位置、厚度与高光点。这些只有经过科学分析与试验才能画得如此传神，包括那只正在拨弄衣领上的毛皮的右手，连手的振颤都画出来了。

33. 乐观、冷静、暴躁、忧郁

——丢勒《四使徒》



丢勒《四使徒》

丢勒的作品尤其是版画作品大多富有哲理性，画风严谨，素描精确，线条流畅而有节奏感。不仅气势非凡，而且体现了德意志民族的特点——坚实、细密而严肃。《四使徒》创作于1526年，是丢勒晚年最重要的油画作品。作品以屏画的形式塑造了约翰、彼得、保罗、马可四位圣徒的形象，按照名字顺序由左而右排列。四位人物分别被描绘成乐观、冷静、暴躁和忧郁四种性格。在约翰和彼得这幅中，约翰手持《福音书》，打开的页面上能看到由马丁·路德翻译成德文的《圣经》的内容，显示出强烈的新教色彩。在保罗与马可这幅中，暴躁的马可隐藏在平和的保罗后面。丢勒在安排人物位置上是煞费苦心的，两位脾气暴躁的人物只在画面中占据次要的位置，这四种性格形成一个整体，突出教义中所要求的团结的原则。整幅作品中，人物形象丰满有力，个性鲜明，不止外貌庄重，还蕴含着一股强大的力量。这幅作品下面有段发人深省的题词："向人世间的统治者提出警告"，来提醒人们听从四位圣徒的告诫。这是一幅歌颂正义反对邪恶的作品，宣扬了人文主义的思想胜利，作者后来把这幅画送给了纽伦堡市议会。

在丢勒57年的生命历程中，他以惊人的才智和勤奋的工作留下了大量作品，奠定了德意志民族画派的基础，以至在德国美术史上他所处的时代被称为"丢勒时代"。



34. 深重的苦难

——丢勒《四骑士》

丢勒创作的版画被认为是西方版画艺术的典范。他的版画主要有木版、铜版两种，他尤其精于木版画。由于版画作品可大批复制的特性，其作品在群众中流传甚广。他把文艺复兴时期最新的透视及人体解剖学的知识应用到版画中，一改当时的木刻版画从技法到内容的粗陋面貌，使木刻版画成为能精细地表现人物性格心理和复杂场景空间的艺术形式。1498年，丢勒创作了著名的《启示录》插图版画。《启示录》是《圣经》中一篇充满狂想的经文，大致内容是告诫人们一定要真正信奉基督教，否则就会受到惩罚。丢勒的版画作品刻画了善恶势力的斗争，《四骑士》是其中最具代表性的一幅。



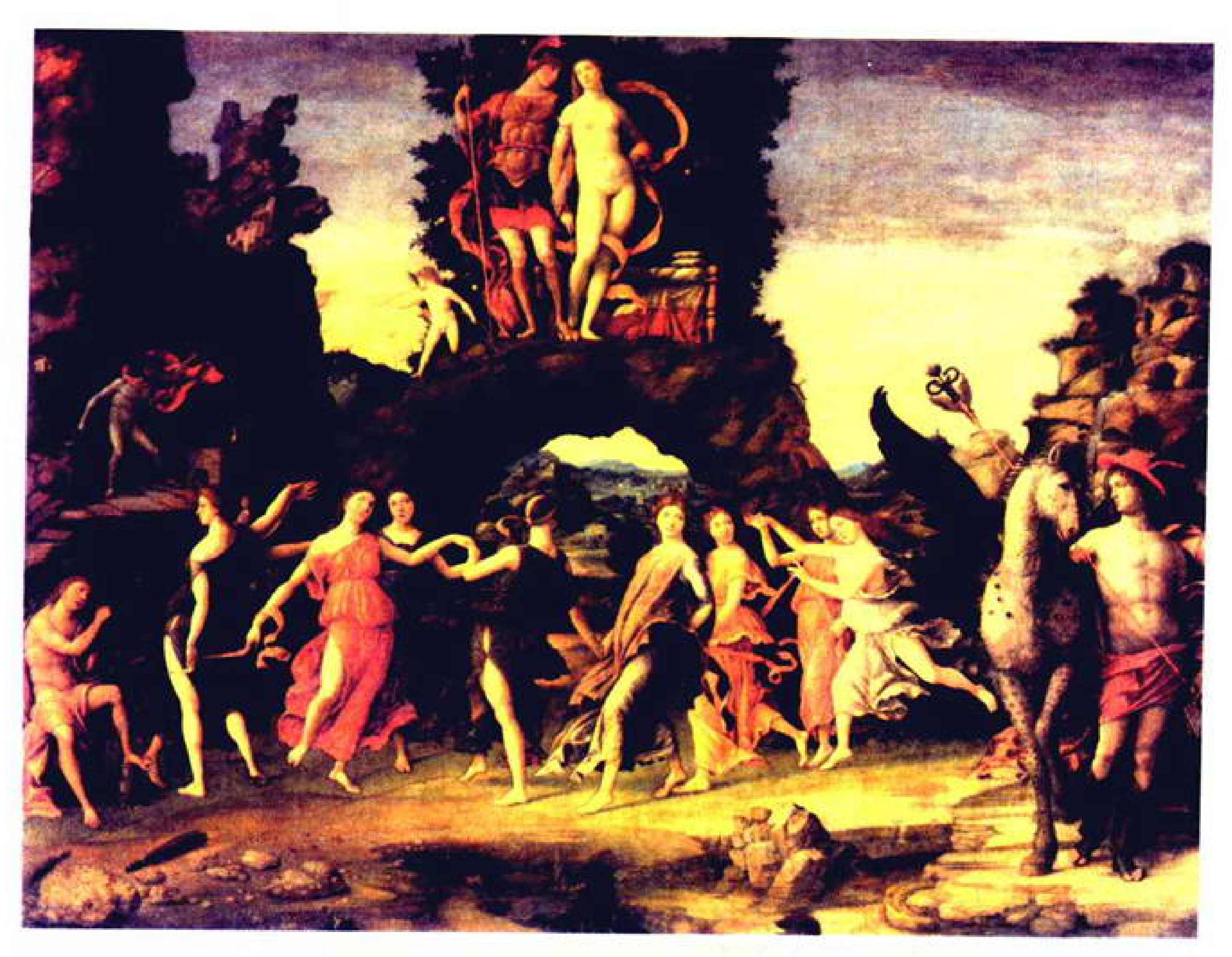
丢勒《四骑士》

四骑士分别象征战争、饥饿、瘟疫和死亡。15世纪以来，德国人民深受战争和饥饿灾难的威胁，丢勒有感于人民所受的这些深重的苦难创作了这幅作品，表现了人民群众的爱憎之情。画面中心居主要地位的是手持天平象征饥饿的骑士，而其他代表战争、瘟疫和死亡的骑士正在大开杀戒。这些形象皆刻画入微，是文艺复兴版画的典范，在西方版画史上占有举足轻重的地位。

丢勒继《启示录》后创作的版画《基督受难》和《圣母生平》在画风和刀法上更为成熟，流传也更加广泛，对马丁·路德的宗教改革和1524年的德国农民战争起到了积极的正面推动作用。



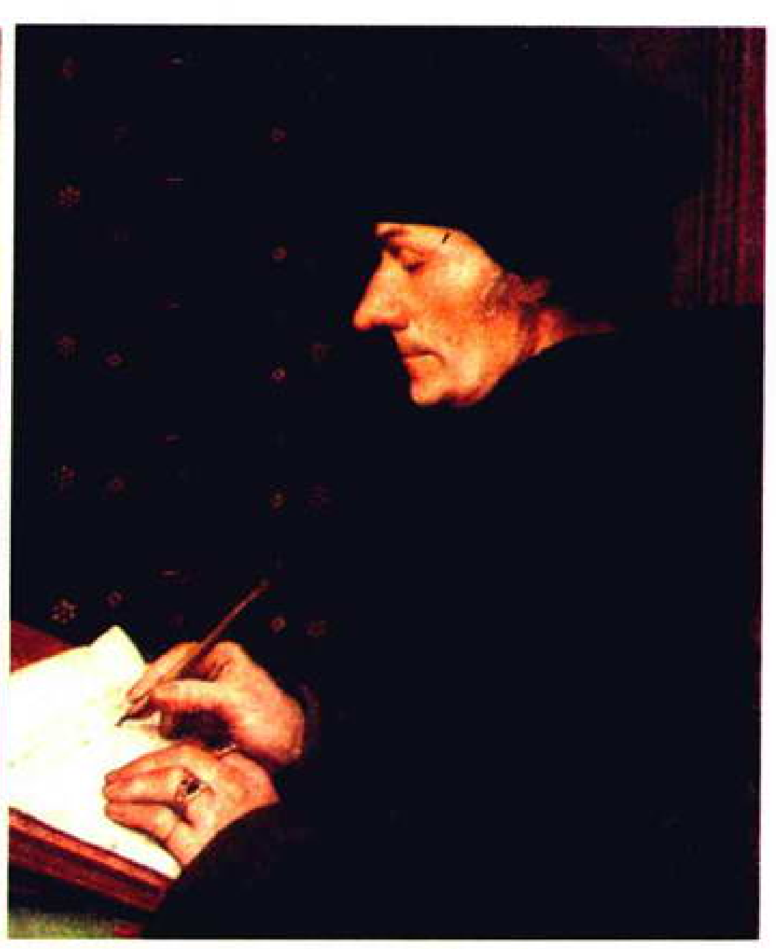
马尔蒂尼《归多里西奥·达·福里亚诺》



曼特尼亚《巴尔纳斯山》




吉兰达约《祖孙俩》



小汉斯·荷尔拜因《伊拉斯莫斯肖像》



波提切利《春》



提香《酒神的狂欢》



达·芬奇《受胎告知》



佩鲁吉诺《女士肖像》



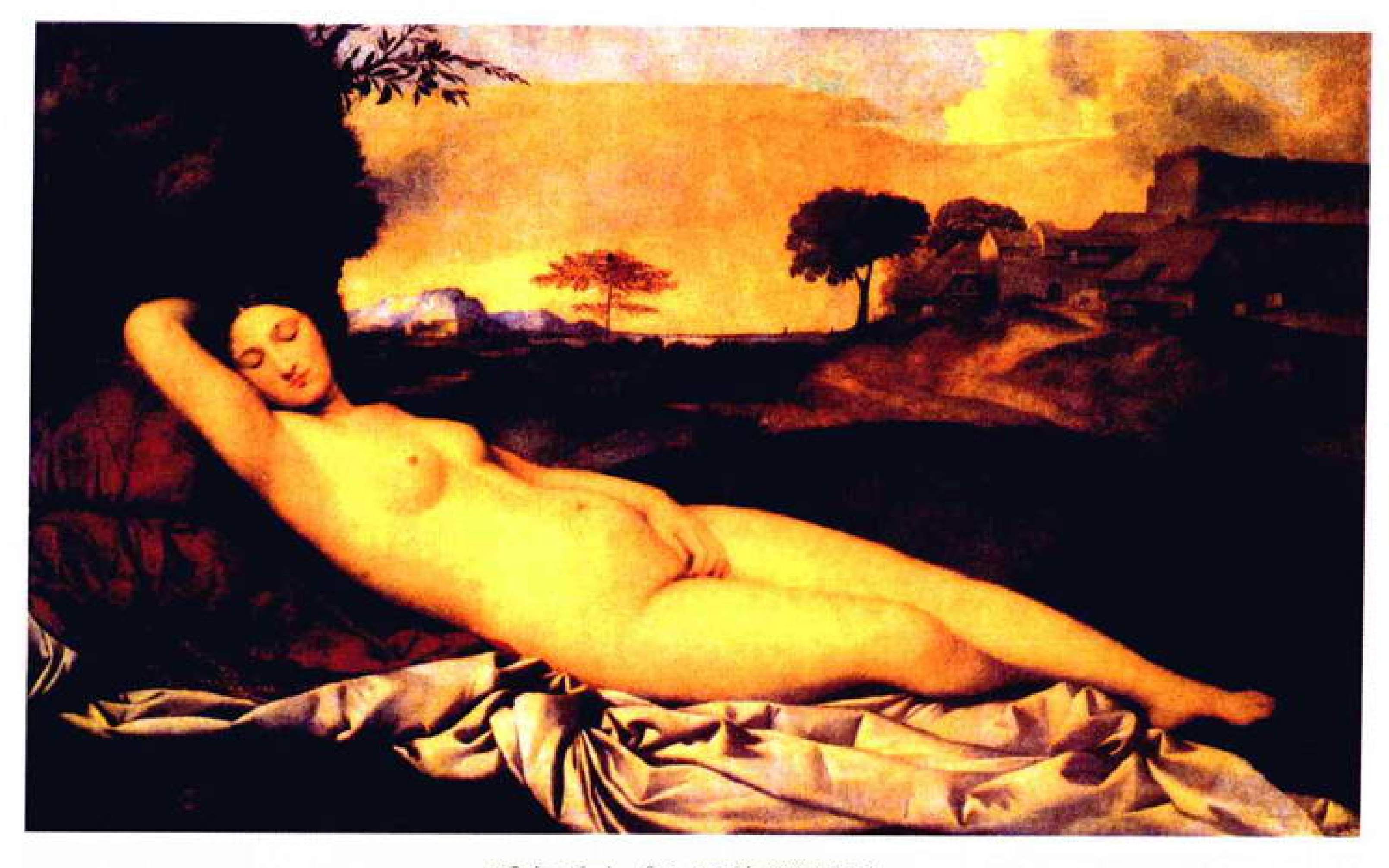
达·芬奇《喂奶的圣母》



安杰利科《受胎告知》



贝利尼《众神聚宴》



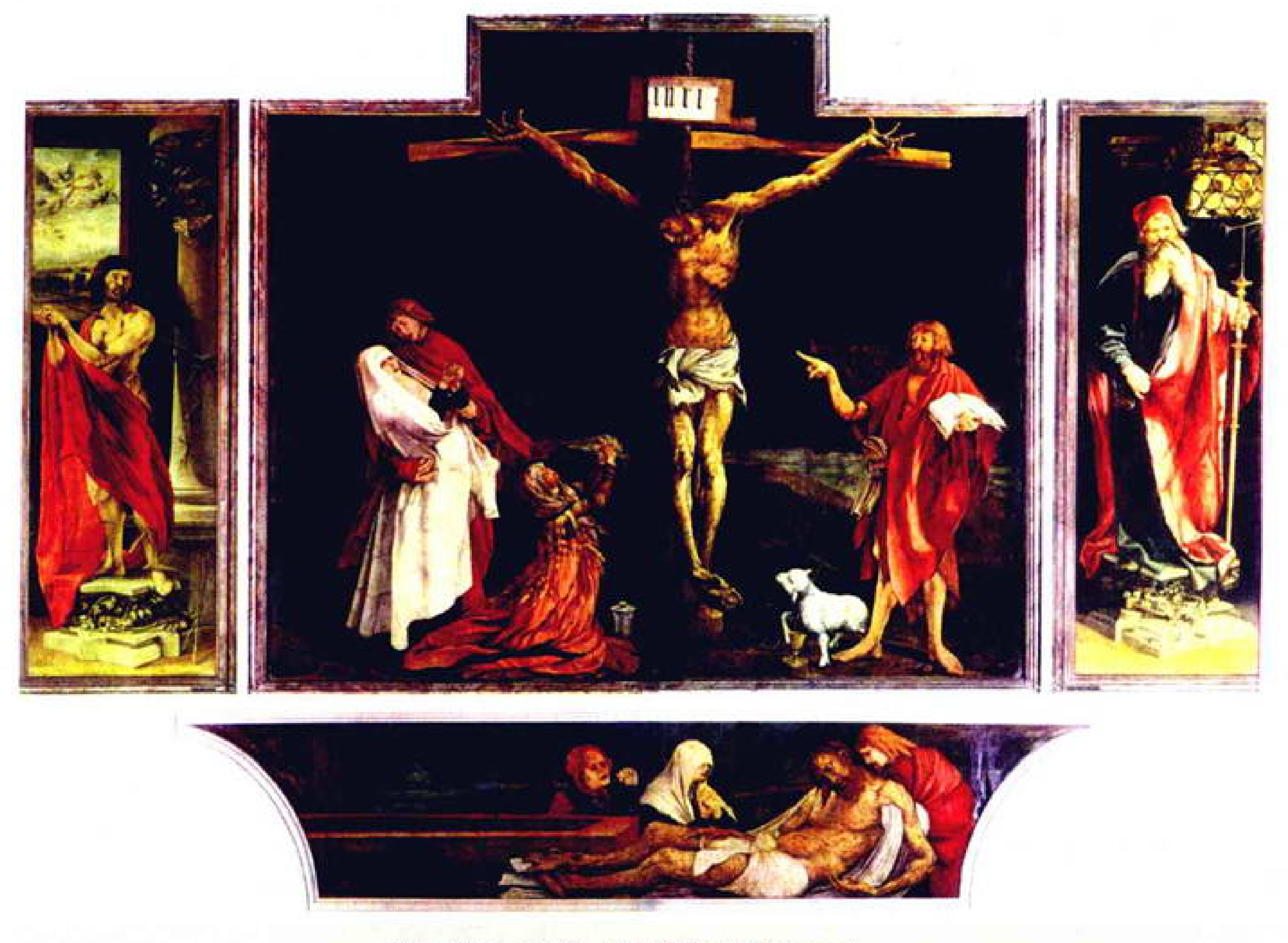
乔尔乔内《入睡的维纳斯》



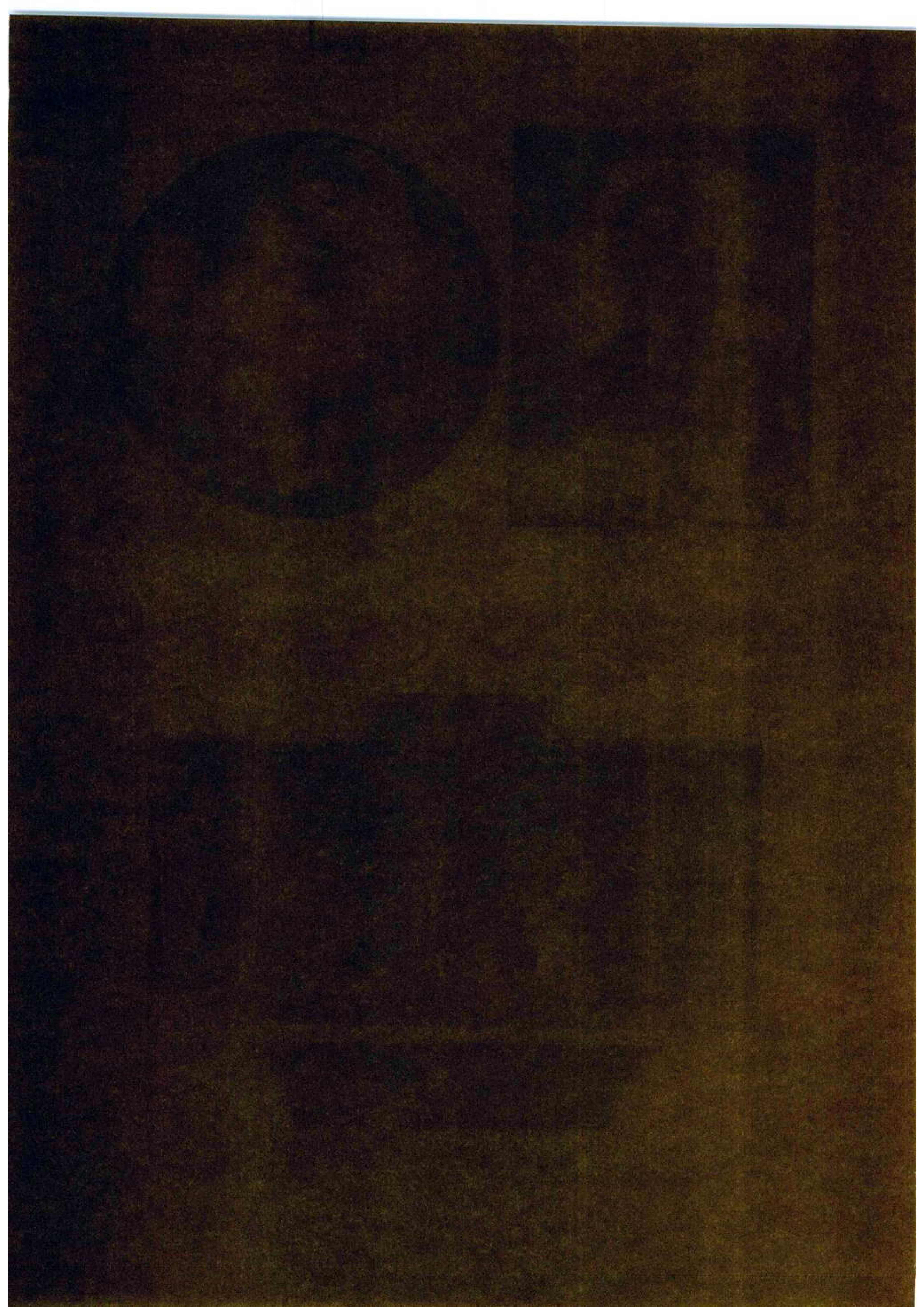
拉斐尔《西斯廷圣母》



拉斐尔《椅中圣母》



格吕内瓦尔德《伊森海姆祭坛画》





第二章

辉煌时期的巴洛克与洛可可艺术
——17、18世纪

17、18世纪的二百年间，是欧洲艺术由文艺复兴走向近现代社会的第二个阶段。意大利美术虽然逐渐失去文艺复兴盛期那种至高无上的地位，但它的光辉历史仍然吸引着众多的艺术家。在新的历史条件下，意大利美术家仍然对欧洲美术的发展作出了重大贡献。

曾受到宗教改革运动强烈冲击的罗马教会，在反宗教改革的旗帜下，重新得到振兴。为了宣扬它的伟大，吸引和激励信徒，在意大利等天主教势力强大的地区，一种具有明显煽情效果的美术风格受到提倡，得到充分的发展，这种风格的艺术就是巴洛克艺术。总的来说，巴洛克艺术这个名称在当时含有贬义，是18世纪古典主义艺术理论家对于上一个世纪一种艺术风格的称呼。古典主义者认为巴洛克是一种堕落瓦解的艺术，只是到了后来，才对巴洛克艺术有了一个较为公正的评价。从总体上来讲，巴洛克艺术抛弃了文艺复兴时期单纯、和谐、稳重的古典风范，而是致力于一种繁复夸饰、富丽堂皇、气势宏大、富于动感的艺术境界。

巴洛克美术成为17世纪最具代表性的风格艺术，然而却并非是唯一的风格。在各国不同的发展过程中，欧洲美术呈现出不同的面目，如写实的倾向和古典的风尚等，从而使这个时代的美术五彩斑斓、异彩纷呈。

在理性和科学获得进一步发展的18世纪，继盛行于17世纪的巴洛克美术之后，最先在法国兴起的是洛可可美术。作为一种艺术风格，洛可可艺术可以说是对巴洛克风格的反叛。与气势宏大、充满动感，强调戏剧性效果和煽情力量的巴洛克美术相反，洛可可美术追求可爱、轻快、纤巧的效果，把愉悦感官当成最终的目的。在18世纪上半叶，洛可可艺术成为风行欧洲的主要艺术倾向。

这一时期的法国一跃成为欧洲首屈一指的大国，在社会生活的各个领域取得了重大成就。与此相适应，它在绘画上也取得了公认的领衔地位。法国的君主专政制度到了路易十四时代已臻于完善，路易十四借助一套行之有效的庞大官僚体系控制了整个法国，国家的一切都要围绕着他运转，听从他的旨意，艺术当然也不例外。而后，路易十五的情妇蓬巴杜夫人、杜巴莉夫人的趣味左右着宫廷，致使美化妇女的洛可可艺术成为压倒一切的艺术风尚。洛可可艺术一方面不免浮华做作，缺乏对于神圣力量的感受；另一方面却以法国式的轻快优雅使绘画完全摆脱了宗教题材，愉悦亲切、舒适豪华的场景取代了圣徒痛苦的殉难，从而在反映现实上大大地向前迈进了一步。华多、布歇、弗拉戈纳等成为这一时期艺术的代表画家。

18世纪下半叶，在对古罗马遗址的挖掘和对古典文化的追捧爱好中，引发了新古典主义的理想；而在对自然神秘的美和中世纪的迷恋中，浪漫的精神开始发展起来。这两种倾向对立，却也交织并行，种种趋势将在19世纪的艺术进程中进一步体现出来。

35. 救世主复活

—— 卡拉瓦乔《基督在以马忤斯的晚餐》

卡拉瓦乔（1573–1610）是意大利著名画家，生于卡拉瓦乔，卒于埃尔科莱港，原名米开朗基罗·梅里西，后以出生地命名。他的父亲是建筑师，他11岁起移居米兰并开始习画，1588至1592年到罗马，画了一些风俗画和静物画。卡拉瓦乔早期曾师从米兰的西蒙·彼得尔查诺，在这位老师的影响下，接触了样式主义艺术。但是，对他的艺术创作起重要影响的还是文艺复兴时期一些大师的作品和伦巴底的现实生活。他来到罗马后，开始寻找和开辟自己的艺术道路，重要作品有《抱水果篮的孩子》(1589)、《酒神巴库斯》（1589)、《逃往埃及途中》(1590)、《弹曼陀玲的姑娘》(1595)以及《女占卜师》(1588–1590)等，他的作品都有着浓郁的生活气息。

《基督在以马忤斯的晚餐》是他的一件代表作，就让我们通过它来体味一下卡拉瓦乔的艺术中最具魅力和创造性的地方吧。

作品表现的是一个圣经故事。在离耶路撒冷不远的一个名叫以马忤斯的小村子里，门徒们正在谈论



卡拉瓦乔《基督在以马忤斯的晚餐》

基督遇害的事，他们对第三天早晨的神迹将信将疑，有妇女们说基督的身体从坟墓中不翼而飞了，还有天使显现，说基督已经复活。这时，一直在他们身边的陌生人说话了，他将从摩西到先知的所有预示都讲给众人听，并分给每人一块面包表示对邀请他共进晚餐的感谢。这时人们的眼睛亮了起来，惊喜地发现原来这个陌生人就是耶稣基督，救世主果然毫发无伤地复活了。

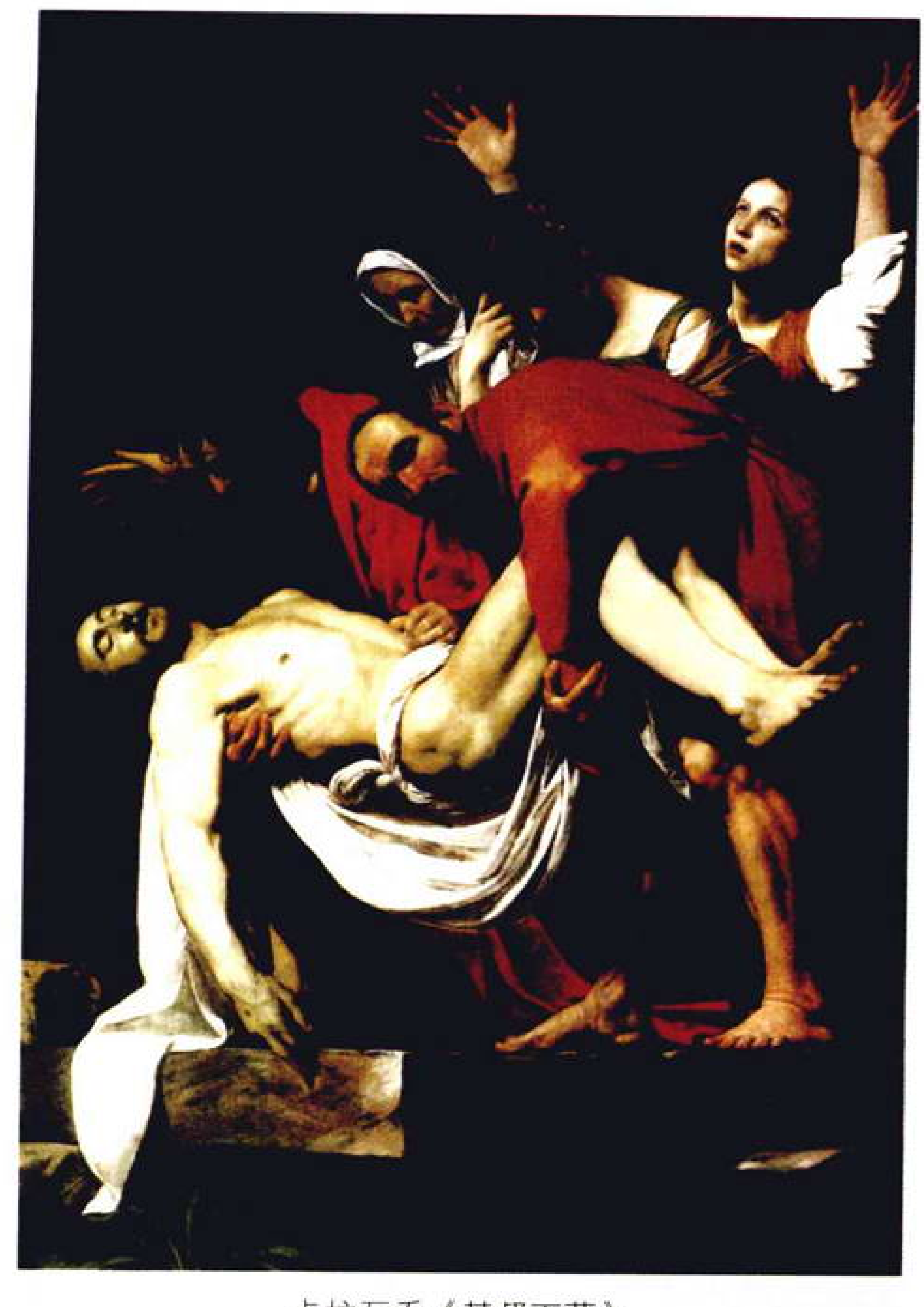
在作品中，卡拉瓦乔选择了门徒突然认出基督的一刻进行描绘。为了表现人物内心的震惊，他采取了大胆的短缩透视手法。画面左边的人双手撑着椅把，似乎正要推倒凳子一下子站起来；右边的一位张开双臂，不知该如何来表达此刻的兴奋之情。衬着背景中的暗黑色墙壁，一束亮光打在基督的脸上，红、白对比的明快色调无疑使他成为整幅画面的中心。如果观者留心观察还会发现，以基督的头部为中心，他伸出的手臂与左边的门徒构成一条直线，又与右边门徒的双臂构成一个开放的三角形，画面的空间向我们敞开，观者也在不知不觉中被卷入激动不已的情绪当中了。这时我们会注意到，摆在餐桌上的一篮水果已经有一半掉在了桌子外面，篮子摇摇欲坠，随时都有可能翻下来，令人忍不住想伸过手去托它一下。凑近一看，又会发现，这些篮中的水果已经熟透了，有的已经裂开，有的已经变质，出现了菌斑。这又让人想到什么呢？尘世的一切终将腐烂，只有上帝与基督的神性是永恒不灭的，即使肉体死去精神仍然得以复生，这不正是全部信仰的根基么？

在另外一幅表现圣母升天的作品中，卡拉瓦乔没有把圣母表现成美丽端庄的样子，而是用了一具投河自尽的女子的尸体做模特，蓬头、赤脚、面色惨白，感染人的不是她的美，而是死亡的残酷与真实。卡拉瓦乔坚信，不管事实美不美，我们都要忠实于它，这被当时的人批评为粗鲁的“自然主义”，而后来的人则更喜欢称之为“卡拉瓦乔的写实主义”。

36. 平凡而简单的贫民葬礼

——卡拉瓦乔《基督下葬》

卡拉瓦乔的一生，从生活上到艺术上都是一个叛逆者和革新者。他一生生活贫困，性格暴躁，孤傲寡合，狂放不羁，很难与人相处，这种个性使他处于流浪作画的境地，但也正因如此，他对底层劳苦大众的生活和形象更加熟悉，观察理解得更加深刻，这为他革新传统艺术，创造新艺术形象，使普通平凡的劳动者走进神圣的艺术殿堂提供了难得的生活基础；在艺术上，他坚持写实主义但从不步人后尘，即使是在创作宗教题材作品时，也总是把宗教事件描绘成普通人做的普通事。他经常把农民、渔夫、流浪汉等形象引入作品，还曾经把圣马太画成一个光脚板的粗笨庄稼汉，因而引起教会不满。在《基督下葬》中，原本是神圣而庄重的仪式被画家创作成了平凡而简单的贫民葬礼场面，抱着耶稣遗体的彼得被描绘成一位憨厚朴实的农民，尤其那双粗大有力的脚特别引人注目。悲痛欲绝的圣母、垂首流泪的少女……整个画面就像是一幅家庭悲剧的缩影。



卡拉瓦乔《基督下葬》

卡拉瓦乔绘画时不受自然光源的影响，而是用强烈的明暗对比画法来布置画面、塑造人物的主次形象，使形体结实厚重，这是卡拉瓦乔的艺术风格特征，也是他对油画技法的一大贡献。纵深透视法的应用打破了文艺复兴绘画惯用的平列物体的手法，使画面空间和观者空间结合起来。这种方法被后来的巴洛克画家仿效，成为巴洛克绘画的突出特点。

1610年，卡拉瓦乔染上了致命的寒热病，这位“不合群的人”在流浪中结束了自己年仅37岁的生命。

37. 18世纪人文主义理想的颂歌

——提埃波罗《雷佐尼科与萨沃格南婚姻之喻》

提埃波罗1696年3月5日生于威尼斯 ，早年师从C·拉扎里尼，在艺术上广取博收，30岁后形成了自己的绘画风格。这一时期的作品主要有《基督受难》、《叛逆天使的堕落》等，画作场面生气蓬勃，色彩鲜明，用笔醒目，具有一种扎实雄健的风格。1750年他和两个儿子为维尔斯堡凯泽扎尔所作的《雷佐尼科与萨沃格南婚姻之喻》（天顶画）和《奥林匹斯》（主楼梯顶壁画）是他一生中的巅峰之作，宏大的构图和瑰丽鲜明的形象被喻为18世纪人文主义理想的象征。他的存世作品很多，分别藏于慕尼黑、

迪森教堂、墨尔本维多利亚国立美术馆等处。

《雷佐尼科与萨沃格南婚姻之喻》是提埃波罗为雷佐尼科与萨沃格南这两大威尼斯显贵家族联姻而作的天顶画，现存于威尼斯雷佐尼科博物馆。这幅画色彩艳丽、饱满，柔和的银色、淡黄、金黄、铅灰、棕色到蓝色之间的过渡、转换极其和谐，画面充满色彩的节奏感和洛可可式的装饰性。天顶画的中央，几匹拉彩车的骏马在云端腾空而起，健壮的太阳神阿波罗护送着羞涩的新娘，新郎则在画面右下方的云朵上翘首以待，挥舞着手迎接新娘。新郎身边的仆人高举着一面画有两家合二为一的纹章的黄旗，圣马可的狮子卧在他身边，一个小天使正往这朵云上爬。右上方的丰产女神凝视着将要孕育的小孩的脸。天空中飞翔着蒙着眼的丘比特、吹响号角的小天使和鸽子，整个画面欢快而生动。

提埃波罗在绘画上还受到布劳厄的影响，后者在1620年前后是哈尔斯的学生。从1640年起，伦勃朗关于明暗色彩的运用法也影响了提埃波罗。在1647和1661年，提埃波罗还是哈莱姆画家同业行会的成员。除此之外，他也是一个有名的农民生活画家。作为一个多产的画家，他已有800多幅作品为人所知。



提埃波罗《雷佐尼科与萨沃格南婚姻之喻》



蓬勃跳跃的生命力

——鲁本斯《和妻子在一起的自画像》


鲁本斯《和妻子在一起的自画像》

鲁本斯（1577–1640）是欧洲第一个巴洛克式的画家，他的绘画具有巴洛克艺术的壮丽风格。鲁本斯的创作以对生活的富于诗意的表现来歌颂生活，尤其是歌颂作为宇宙最完美的造物的人类。他在17世纪20年代所画的肖像，绝大部分是盛装的贵族肖像。他画的肖像之所以引人入胜，不仅由于绘画技巧上的出神入化，还由于他在肖像里表现出脉搏在热烈地跳动着的、目光中充满了生命力的、富于弹性的皮肤的栩栩如生的人物。鲁本斯在17世纪30年代，也是他生命的最后十年里，尤其喜欢画肖像、风景与神话画。这些作品几乎全是他亲笔所作，比起早期的作品更加朴素，更能予人以亲切之感，并且以其画法的潇洒与极度精确及洋溢着内在热情的感染力而引人入胜。

在非宗教题材的作品中，鲁本斯的叙述天才得到了充分的发挥，画面精彩壮观，充满了想象。为纪念二人喜结良缘，鲁本斯为自己和妻子伊莎贝尔·布兰特画了这幅精彩的油画。很明显，这是一位“后起之秀”的自画像，陪伴在他身边的女子美丽得令人妒忌。画中的作者流露出自信、满足的神情：他的左手靠着剑柄，丰满的小腿肚上裹着一双鲜艳的桔黄色的袜子，一张完美无缺的面孔显示出一个刚刚成年的，拥有万贯家财的高贵绅士的模样。

鲁本斯的一生过着王子般的生活，49岁时爱妻去世，他在53岁时又与一位16岁的妙龄少女海伦·富尔曼结婚，仍然过着幸福的生活。在他63岁时，走完了自己艺术的一生，为人类的艺术宝库贡献了三千余幅艺术珍品。法国美术史家丹纳说：“佛兰德斯只有一个鲁本斯，正如英国只有一个莎士比亚，其余的画家无论如何伟大，总缺少一部分天才。”

39. 英国上流的仪态与风雅

——凡·代克《查理一世行猎图》

凡·代克（Van Dyck，1599－1641）出生于佛兰德斯，他比鲁本斯小22岁，是鲁本斯最得意的弟子和助手。从这位令人尊敬的前辈那里，凡·代克很快掌握了表现事物质地和外表的全部绝技，但在性格方面，他却不像老师那样热情和开朗，而是多了一些略显病态和忧郁的气质，正是这样的气质使他的作品看上去比较纤弱而柔美。从1632年开始，凡·代克飘洋过海来到英国，成为查理一世的宫廷画师。通过娴熟的绘画技巧，他使后人更加直观地见识到那个时代英国上流社会人士的风雅与仪态。



凡·代克《查理一世行猎图》

在16世纪，达·芬奇、提香、丢勒、荷尔拜因等人已经使绘画在探究人的形象、性格等方面达到了前所未有的高度，而100年之后，画家所能够采取的技巧和手法变得更加灵活自如了。人们也充分意识到画家能够留住时间和岁月的神奇本领，因此不论是教皇、国王、王公贵族，还是有钱的商人，只要有可能，他们都希望请到当时最伟大的画家来给自己留下一幅完美的肖像。因此，无论从创作数量上还是从社会需求上，17世纪都成为历史上肖像画最为兴盛的时代。

因为是为贵族作画，所以表现他们的社会身份和地位远比刻画他们的性格更为重要。凡·代克的这幅画表现了查理一世在狩猎途中下马休息的一刻，而骑马、狩猎是英国皇家最为偏爱的一项娱乐活动。在画中，凡·代克不仅希望观者能够清晰地看到国王的面庞，而且还可以全面领略到尊贵者应有的仪

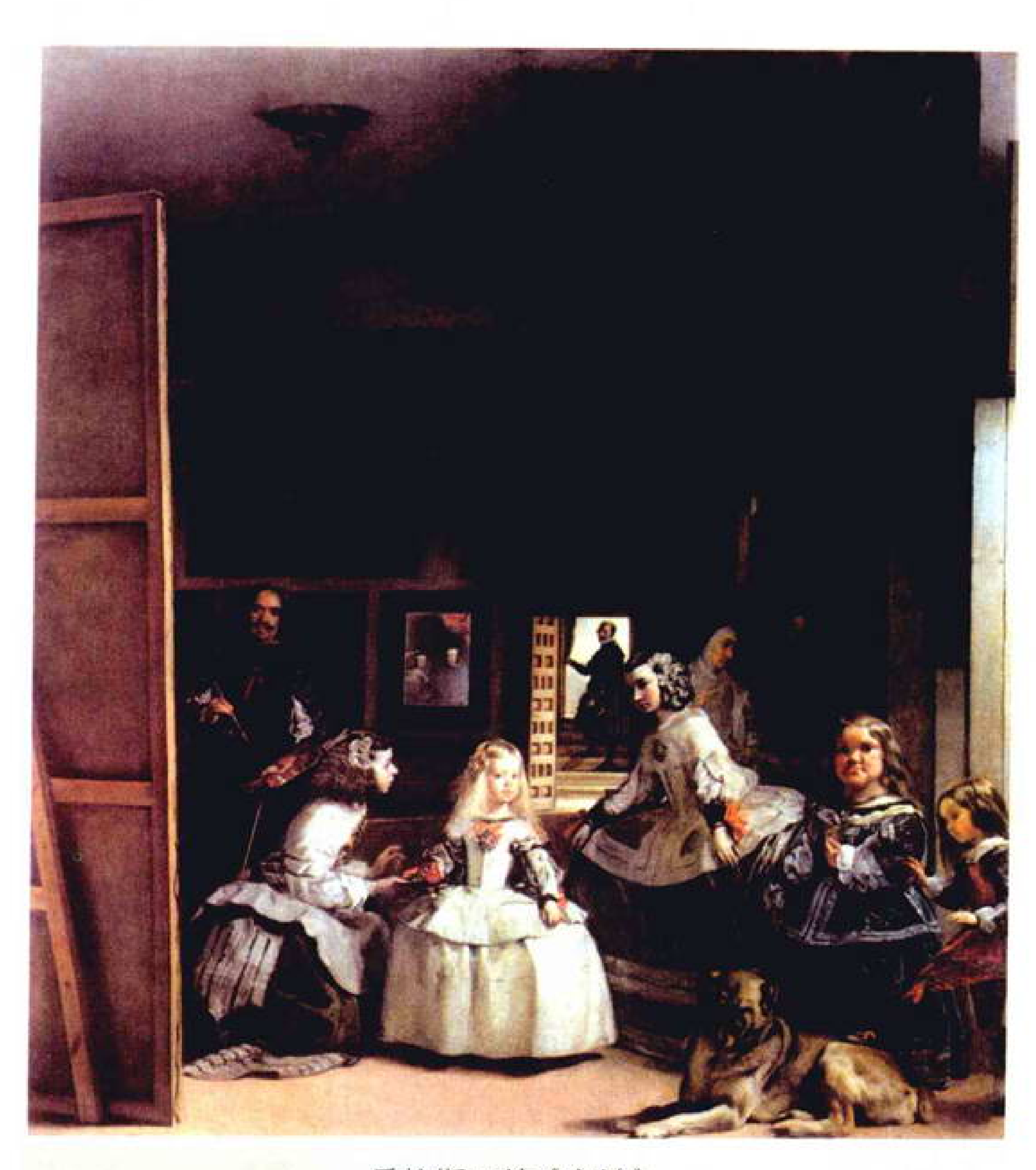
态。他把随从的马匹、侍臣都推到阴暗的背景里，只有身着鲜亮服饰的国王站在最前面，摆出一副多少有点儿像模特儿一样的姿势。这种平静、尊贵的姿态与鲁本斯笔下激情昂扬的形象有着多大的差别啊！它向我们展示出这是一位受过良好教育的国王。尽管只是一个随意而闲暇的场景，但他的一举一动都是仪式化的，腰间的佩剑、宽沿的礼帽，包括金色的皮靴和手套，无不表明他的尊贵身份。

在凡·代克的作品里，所有的细节都是含而不露的，丝毫不会影响观者对人物本身的印象。看着查理一世望向画外的表情，人们难免会隐隐感觉到他将来的命运。1649年，克伦威尔领导的议会军彻底击垮了这位自命不凡、独断专行的国王，愤怒的起义者将他以及他所坚持的“君权神授”理论一起送上了历史的断头台。一切的荣华都已经灰飞烟灭，只有绘画中的一瞬间流传下来，它向我们展示了理想中皇族血统的高贵和绅士派头的潇洒，也让我们看到潜伏在表象之下的空虚、危机和脆弱。



不一样的国王和王后肖像

——委拉斯开兹《宫娥》



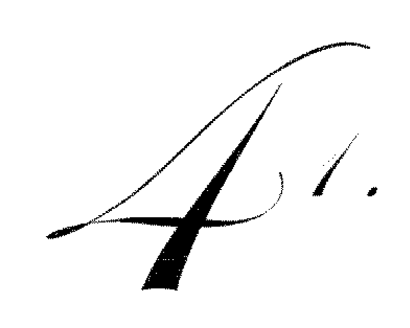
委拉斯开兹《宫娥》

德·西尔瓦·委拉斯开兹（1599–1660）是17世纪西班牙画派的大师，也是西班牙文艺复兴时期杰出的画家。他生于塞维利亚城，13岁时到巴契哥门下学画，五年后与巴契哥的女儿结婚。这段时间他活跃于塞维利亚画坛，多描绘自然风俗，追求平易近人而富有生活气息的格调。1622年，他来到马德里，一年后经由岳父推荐，担任国王菲利普四世的宫廷画家。此时他的画风庄严华丽，多使用低调的色彩，画了很多肖像画。他的艺术创作生涯大致分为四个时期：塞维利亚时期（1617–1622）、宫廷时期（1623–1630）、光与色彩时期（1631–1648）、成熟与晚

年时期（1649−1660）。

《宫娥》是一幅肖像画也是一幅风俗画，是委拉斯开兹晚期的一件重要作品。此画作于1656年，现藏于马德里普拉多博物馆，尺寸为318×276厘米。画面描写了宫廷的日常生活。在画面上占中心位置的是菲利普四世心爱的小公主玛格丽特。她穿着华丽的细腰宽裙走进房间，由于她的突然来临，安静的画室好像突然投下了一颗石子，引起一片波澜：一名宫女向她跪献水杯，另一名向她行屈膝礼，右边两个侏儒，其中年少的那个用脚踢着昏昏欲睡的猛犬，室内站着嫔妃和侍候嫔妃的男仆，在远处门边还有一名宫廷卫士，墙壁上镜子里映着菲利普四世和奥地利马丽安娜王后的像，画面左边是画家自己手持画笔正在作画。他是在画小公主和宫娥还是在画镜中映照出来的国王和王后？关于这一点，在学者们当中一直存在着不同意见。在这件作品中，画家竟打破宫廷常规，把国王夫妇画在背景的一面镜子里，这是够大胆的，而小公主、宫娥、侏儒和狗在构图里却占了重要的位置，小公主被描绘得既庄严又掩盖不住她那孩子的稚气。这幅画中的光线处理也很微妙，多重光源均匀地散布在人们的身上和画室的每个角落。

在这幅画中，笔触的使用被喻为是开创了“直接法”而取代了“渐晕法”。画面中可以看到，笔触被强调在几个关键的部位。画中被光线照亮的部分为画家本人的袖子、公主、侍女和侏儒的裙子，都是直接用笔触画的。从这幅名作追昔抚今，可以看出笔触的产生与用光的关系。伦勃朗、鲁本斯，甚至提香的作品中，能使人联想到笔触的东西，常常都是在那些最亮的部位。有了光，事物才更生动。



戏剧化的人物传记

——委拉斯开兹《教皇英诺森十世肖像》

作为宫廷画家，委拉斯开兹为皇族权贵画了大量的肖像画，油画《教皇英诺森十世》便是他为罗马教皇英诺森十世所画肖像中的一幅。画中的教皇正襟危坐在一张华丽的椅子上，他身着考究的服装，紧抿着嘴唇，盯向前方的眼睛里露出凶光，表情威严中带着狡诈和贪婪，一副不可一世的模样。波德莱尔说：“一幅好的肖像画，永远像一部戏剧化的传记。更确切地说，像整个人固有的自然的戏剧。”这幅画像正如同一部传记一般淋漓尽致地再现了英诺森十世的外貌与性格。传说教皇本人在看了之后也连声感慨“实在太像了”。当这幅画挂在大厅里时，有几个主教见到画像，还以为是教皇本人坐在那里，吓得连忙放低了声音，可见这幅画是多么地真切传神。

在委拉斯开兹一系列表现平民的作品中，《卖水的老人》和《煎鸡蛋的人》是其中的代表作，画中卖水的老人有着西班牙人所独具的粗犷而冷静的性格特征，显示出一种淳朴之美；《博士来拜》、《圣灵怀胎》等宗教画中的人物几乎都是来源于现实生活中的人物摹写；《宫娥》、《镜中的维纳斯》则是画家创作盛期的代表作品。《宫娥》是宫内生活的真实写照，画家正在为国王和皇后画像，小公主突然带着侍女和玩伴闯了进来。画家通过《宫娥》创造了一幅“群像画”，他打破了以往群像画中的人物规



委拉斯开兹《教皇英诺森十世肖像》

则，使得画中的每一个人都具有鲜明的个性。其实早在《宫娥》之前画家就已经显示出他对于个体的重视，无论是侏儒、残疾人还是丑角，画家都以同情的目光，用平等的态度对待他们，在画中强调他们悲惨的命运。



42. 虔诚的殉道者

——苏巴朗《圣塞拉皮昂》

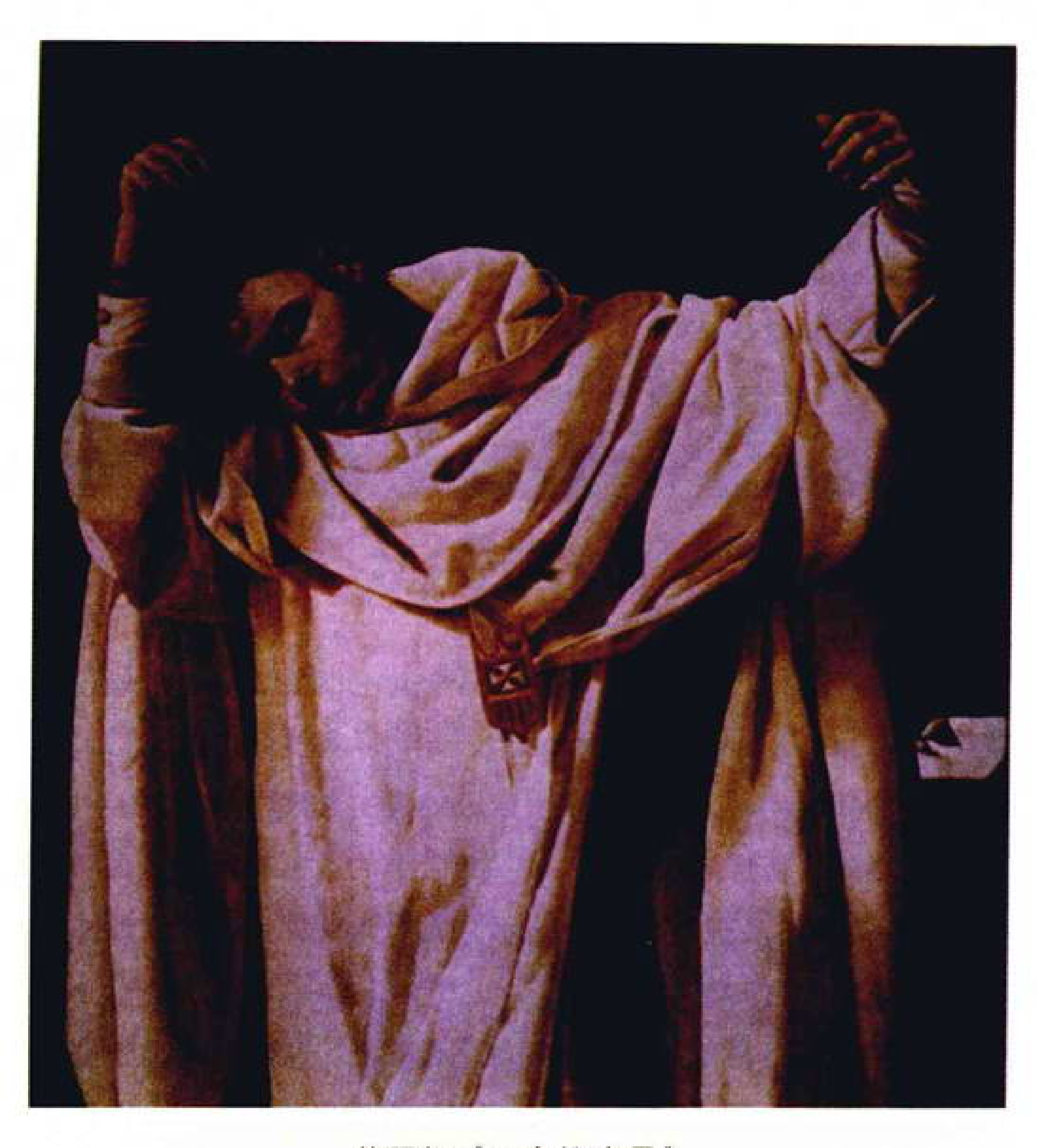
弗兰西斯柯·德·苏巴朗（1598－1664）是17世纪西班牙的著名画家，他与委拉斯开兹是同学，自小一起向巴契哥和老埃连拉学画，并受到意大利卡拉瓦乔的影响。但苏巴朗甘于终身寂寞，过一种恬静的生活，他一生都未离开过祖国和家乡。虽然他是一个出生于农家的牧羊少年，但由于天生酷爱绘画，才走上了画家的道路。苏巴朗的独特性在于他常以僧侣为题材，在他的作品中，描绘虔诚的僧侣占了相当的分量。他画的僧侣不仅穿着奇特的僧侣服饰，而且态度极为虔诚，令人感动。

在整个16世纪，西班牙的文化是受到意大利影响的，提倡古典艺术，也出现了许多地方画派。至16世纪下半叶，西班牙王朝也与意大利各公国一样，要求艺术家为宫廷服务。与此同时，西班牙的宗教控制仍然很严，艺术服务于教会的势头并未减弱。直至17世纪，西班牙的政治、经济开始走向衰落，国内阶级矛盾愈演愈烈，人民民主运动此起彼伏。苏巴朗、里贝拉、委拉斯开兹等画家就诞生于这一时期。这一幅《圣塞拉皮昂》描绘了一个基督徒殉道的悲惨形象，是苏巴朗的僧侣生活题材的绘画代表作。

《圣塞拉皮昂》画幅尺寸为121×103厘米，现收藏于美国康涅狄格州华兹瓦斯图书馆。圣塞拉皮昂原名“彼得·塞拉皮昂”，是一位年轻的英国僧侣。他为去北非传道，要与那儿的摩尔人打交道。在试图向摩尔人传播基督教义时被杀害。此事发生于1240年，据说他被吊起来剖了肚子，内脏被挑出腹外，活活痛死，这使画家深深震动。

这幅画是应塞维利亚修道院的委托而绘的，原本要画的是为挂放在该修道院殡仪堂上的耶稣受难像。后画家想起了中世纪的这一事件，便改画成这个基督徒殉道的痛苦形象。但画家并没有按事实去表现，而是把塞拉皮昂作为殉教的象征，描绘成双手被吊起，临死前的精神面貌。全画采用卡拉瓦乔的“黑暗法”，即光线直射在殉教者的白色透亮的僧衣上。那件宽大的僧服褶裥，使画面更添一种沉重的气氛。殉教者无力地将头垂向右肩，一双被缚的手腕画得很仔细，因绳子勒得很紧，十指已经出现紫绀，无力地收缩着。作品以表现垂危者的无声抵抗，表达了画家内心强烈的人道主义精神。

但是苏巴朗的油画技巧虽好，题材却比较狭窄，除了《圣阿塔》（约1630年作）、《圣彼得·诺拉斯柯梦见耶路撒冷》（1629年作）等描绘殉道者形象的画作之外，还有《颂赞阿克纳的多马》等多人物场面的祭坛画。纵观他一生的画作，只有这一幅《圣塞拉皮昂》是最富有他的艺术特色的。



苏巴朗《圣塞拉皮昂》



风景与历史的合奏

——普桑《四季》



普桑《四季》

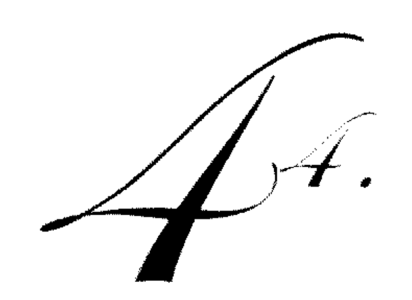
普桑（1594—1665）是法国17世纪古典主义绘画的奠基人，也是法国最伟大的画家之一。他的作品多以宗教和历史故事为题材，富有思想深度与象征意义，并辅以自然景色的描写。画作所呈现出的气氛含蓄而宁静，充满田园诗般的抒情味道。他的出现对欧洲浪漫主义风景画产生了重大影响。其代表作有《所罗门的审判》、《在井边的依莱瑟与瑞贝卡》、《台阶上的圣家族》等，作品中物件的配置都经过审慎考量，将象征手法发挥到极致；色彩运用精巧灵活，常以柔美的色调来表现神界的空灵与和谐，作品流露出华丽唯美却又极为节制的古典风格。

绘于1660至1664年间的《四季》是普桑生命末期的主要作品，是普桑致力于提升风景画与历史画的成果。这件他为首相黎赛琉绘画的作品《四季》，是持续与相关思考的产物，组合了不同的意义层面，超越了传统的寓意语言，而以旧约《圣经》为选材对象。在《圣经》故事背后，我们总能感受到古代传

说中的神祇：阿波罗、谷物女神刻瑞斯、酒神与冥王普路托。在这幅作品中，普桑再一次探讨了富饶与贫瘠、生命与死亡的双重概念，将焦点放在阳光、水与土的补充力量上。他不止一次在这组画中，表达出对供养源源不息生命的土地的赞美。

《四季》是一首以普桑绘画生涯中主要人物所谱成的四章节交响曲，不但总结其一生的绘画成就，更富有多变的韵律与光线。画家早期作品中无数元素在此重现，并被赋予更新、更丰富的回响。它们传达了最难以抗拒的力量，却又极其简洁与平实。画面中，人物大都被安排在构图的三分之一下方处，他们被整个场景推到前景来，人物的大小也各有变化。其中，《春天》是坠落前身处伊甸园的亚当与夏娃，《夏天》取自波阿斯答应路得在他田中捡拾稻穗，《秋天》是摩西的信差自应许之地带回一大串的葡萄，《冬天》则是创世纪中的大洪水。在《春天》中，普桑采用了全景景观，而人物最多的《夏天》和《冬天》焦点则放在中间远方，《秋天》中特写的主要人物尺寸则相关于他们所抬的巨大葡萄串，《冬天》中的大洪水与其说是神的惩罚，不如说是再一次开始的循环高潮，因为前景中出现的强壮扭动的蛇，绝对要比沉浸在雾气中的方舟来得更醒目。光线经过仔细斟酌，并通过不同的气氛效果设计用来代表一天中的四个时刻：清晨、中午、傍晚与夜晚。

普桑作为法国古典绘画的奠基人，他的大半生却是在意大利度过的。他在巴黎受过良好的教育，熟悉古希腊和罗马的文学艺术，通晓拉丁文。他于1624年来到意大利，继续接受严谨的训练，精确自己的理性，主张自己的理想，进而虚构现实明确理想。在他的理想风景画中，人物服饰和建筑背景虽然并不在一个时空的平台上，但是理想的情怀和道德的誓言却是处于同一块高地上。



4. “荆棘奇迹”
——尚帕涅《罗亚尔港的两个修女》

腓力普·德·尚帕涅（1602–1674）是法国17世纪的肖像画与宗教画画家。按法国17世纪绘画三大流派的艺术渊源来看，他属于第三类，即属于那些向低地国家学习的写实派大师之列。尚帕涅年轻时在布鲁塞尔师从富基埃尔学习绘画，1621年随老师去了罗马，可是到了巴黎他就止步了。就其个人后来的画风看，他介乎于北方风格和南方风格之间。在一些宗教题材的作品上，往往把风格主义与佛兰德斯的画风融为一体，后来又取用法国的装饰风，形成了他特有的艺术表现形式。

1662年，尚帕涅这位笃信上帝的信徒被詹森派教徒的所谓“荆棘奇迹”深深打动了。为了让后人对此有切实的感受，他以自己的瘫痪女儿为题，画了这幅画，作品描绘的正是在罗亚尔港詹森派女修道院内他的女儿被奇迹般地治愈瘫痪的宗教事迹。按詹森教派的教义，认为“上帝存在于其选民中间”，只要与他对话，就意味着得到他的关注。画家完全站在他所信仰的教义的立场，表现了这两个人物的心灵状态。尚帕涅的肖像画是其卓有影响的一个创作领域，题材都取自17世纪佛兰德斯人的传说，在素描技巧上具有法国的严谨作风。

尚帕涅《罗亚尔港的两个修女》

《罗亚尔港的两个修女》是为路易十三的宫廷肖像画师和马利亚·德·美第奇所绘的一幅十分杰出的作品。在王室及贵族圈子中作画的艺术家似乎发展出了一种不使阿谀或冒犯的感觉显露出来的风格，但是，德·尚帕涅本人却遭受了一系列个人的不幸，后来他与他唯一活着的孩子——一位年轻修女相依为命，而那时这个孩子也已经瘫痪。这幅绘画，带有深深的自传色彩，描绘了他孩子所在的修道院女院长为这位修女的治疗而祈祷的那个时刻，这是一个延续了9天的祈祷仪式，并以奇迹般的治愈而结束。对德·尚帕涅而言，这件事情具有深刻的个人意义，这更坚定了他对上帝的信仰，并促使他感悟到这样一个简单的真理，即对他的艺术技巧而言，冷厉而朴素的美是唯一的选择。他的作品没有受到来自他那个时代的袭扰。这幅不同寻常的绘画作品中蕴含的力量，正是来自那画面中所表达出来的献身精神。

尚帕涅在巴黎主要为卢森堡宫作装饰画，1648年起参与了皇家美术学院的创建工作。在卢森堡宫时有时与普桑合作，有时独立创作。他的肖像画具有一定的心理刻画表现，人物形象显示出法国古典主义绘画的特征。1653年，尚帕涅当选为皇家美术学院教授，后又升任院长。这一幅《罗亚尔港的两个修女》是他众多的人物肖像画和宗教画中的代表作品。



45. “训诲剧”

——格瑞兹《惩罚忘恩负义的子女》

格瑞兹（Jean Baptiste Greuze，1725—1805），以描写市民生活的轻巧享乐而闻名。他是勃艮底木匠的儿子，从小喜欢画画，但父亲不允许他当画家。不过外祖父是画家，认识到他的才能，便带领少年格瑞兹到里昂学画。格瑞兹由里昂到巴黎，一面到美术院学习，一面从事创作。他在美术院不久就崭露头角，由《给孩子读圣经的父亲》一画而一举成名。不过格瑞兹并不满足，又去意大利研究文艺复兴大师们的作品。回到巴黎以后，名声越来越高。

18世纪，法国出现了一种被称作“训诲剧”的艺术形式，目的是宣扬资产阶级的家庭道德观念。法国画家格瑞兹当时描绘市民生活习俗的绘画，正符合了这种要求，因而得到狄德罗等人的称赞。在他21岁时，一幅带训诲剧味道的油画《给孩子读圣经的父亲》诞生了，这给他带来了极大声誉。接着，他又

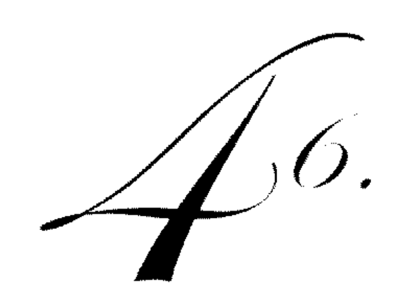


格瑞兹《惩罚忘恩负义的子女》

创作了一系列油画作品，包括《乡村婚约》、《小鸟死了》、《父亲的诅咒》、《打破的水壶》等等，这些画都是反映第三等级的道德生活的。

这幅画描绘了这样一个场景：离家出走的儿子在归来时见到他所造成的悲惨结果——被气成重病的父亲已经咽气，家里哭成一片。母亲怒斥儿子的不孝，全家没有人欢迎他回来，只有一只狗高兴地上前迎接主人。画家巧妙地把现代服装结合于戏剧性的高潮场面，创造了一种新型的风俗画，得到了高度的赞扬。

提到格瑞兹，不得不提到一个少女安勒·卡弗列俄尔的故事。她是阿乌加斯金河岸一个旧书商的女儿，格瑞兹非常喜欢她的天真可爱和稚气，以她为模特画了《鸽子和少女》、《打破的水壶》等好几幅画。她那天真烂漫稚气悦人的情态受到人们喜爱，她也因而成为整个巴黎受人欢迎的女子，格瑞兹也随之而成为受人欢迎的画家。但是，实际上她却并不是天真烂漫的女孩子，格瑞兹没注意到这些，不久和她结婚，高兴得不得了，她想要什么就给她买什么。安勒越来越放肆，到最后卷走格瑞兹的财产，竟说“他再也没用了”，就把他抛弃了。因此，格瑞兹变得一文不名，晚年不得不过着非常悲惨的生活。晚年的凄凉与孤独，使格瑞兹的艺术也从此一蹶不振。



46. 歌颂爱情

——弗拉戈纳尔《门闩》

弗拉戈纳尔是继布歇之后的又一位法国洛可可绘画的重要代表。他出生在法国南部的格拉塞，父亲是当地的商人，1738年随父移居巴黎。父亲希望他当律师，但他并无此意向，而入了夏尔丹的画室去研习油画技法。然而这位浮躁的青年对夏尔丹的平静与朴实的绘画题材不感兴趣，夏尔丹也嫌他“没出息”，说他“整天爱在巴黎闹市厮混，是个无可救药的浪子”。当弗拉戈纳尔见到布歇那些粉艳诱人的作品时，便决意离开夏尔丹的画室，转入布歇的门下完成基本训练。因此说，弗拉戈纳尔实乃布歇绘画的继承者，但他后来又倾心于鲁本斯的色彩和伦勃朗的明暗法，最后才形成自己的风格。

从1780年左右开始，弗拉戈纳尔所画的情爱作品流露出浓厚的感伤气息。是他自身的感受还是他看到大革命风暴来临，贵族式的消闲情爱基础已近倾覆？很难说清。《爱情的秘密回忆》中，是她在回忆，还是他在回忆，我们不得而知。从他反复画《偷吻》和《门闩》等画可以看出，这不是即兴之作，而是有很工细的刻画成分，也许这是他自己对往昔浪漫生活的精神反刍。

这一幅《门闩》是他歌颂爱情的四幅连作——《秋千》、《爱情的誓言》、《门闩》和《爱情之泉》之一。以后他又完成了一套五幅以爱情为主题的壁板画，都是应杜巴莉夫人订购而作的。可是这位夫人后来又不要了，大革命初期被存放在格拉斯的一个隐蔽处。

弗拉戈纳尔是最受杜巴莉夫人关照的画家，他擅长在妩媚的人物和华贵的服装上逞其逸笔。《秋千》一画中的少女故意踢落鞋子，要为她荡秋千的男士去拾，在取悦妇女上可谓登峰造极。《浴女》的

弗拉戈纳尔《门闩》

构图突兀，女人体似乎同云朵、树木、河流一起在急剧旋转，别致而诱人。《蒂布尔瀑布》更是独造，强光在晒台衣服上造成的点点闪光和丰富层次，甚至可与两个世纪以后的风景画相媲美。不过，弗拉戈纳尔最拿手的还是肖像画，大块的厚色、飞舞的笔触与传统手法大相径庭。



47. 男欢女爱的小夜曲

——弗拉戈纳尔《秋千》

《秋千》是一幅装饰性木版油画，其实是当时巴黎圣朱丽安男爵和其情妇的肖像画。画家根据男爵的授意，将画面表现成这种场景：画中的少女故意踢落鞋子，让陪她荡秋千的男爵去捡，而画家将男爵放在正好可以看见女子大腿根部的位置上。尽管画面十分精致细腻，如花园的树木、草丛、周边

弗拉戈纳尔《秋千》

的景色、柔和的光线，以及秋千上女子的衣服都画得很美，如梦如幻，但画意的格调却似乎流于低俗，整个画面洋溢着浓重的奢靡和情欲气息。这幅画代表了当时贵族的欣赏趣味，在取悦女性和表现情欲方面可谓极尽巧思。以调情为内容的绘画，在弗拉戈纳尔的作品中占有很大比例，如描绘舞会上一位少妇溜到旁室与情人仓促接吻的《偷吻》和把男女欲望终将满足的暧昧气氛渲染得淋漓尽致的《门闩》等。

这些绘画作品，主要表现了上流社会贵族男女的情爱场面和游乐生活，有些还带有明显的色情描绘的成分，当时巴黎的沙龙内就有人抨击这种绘画。但弗拉戈纳尔也从此声名远扬，因为他的画完全是迎合当时上流社会的欣赏需求的，弗拉戈纳尔很快得到了皇室的赏识，国王在卢浮宫赐给他一个画室，并且接纳他为法兰西学院的院士。然而，他并不甘为宫廷的雇佣画师，也不贪图官方的赞助。在整个18世纪的画家中，他是第一个公然蔑视院士们的画家。

另外，弗拉戈纳尔还在肖像画方面取得了很高的艺术成就，代表作有《读书的姑娘》、《舞蹈家吉玛尔》等，轻快流畅、飞舞有力的笔触与传统的手法大为不同，显示了弗拉戈纳尔天才的艺术个性。



48. 现实与梦幻的交替

——布莱克《创造亚当》

布莱克（1757–1827）是英国浪漫主义绘画中最重要的人物，同时也是英国著名的诗人。他是一个多才多艺的人，同时也是一位具有复杂艺术倾向的画家。布莱克出生于伦敦一个小商人家庭，少年时做雕版学徒，没有受过专门的美术训练。他的绘画主要是用蛋彩、水彩和铜版形式，作品都是小型的插图和版画，这使得他的作品屡遭冷遇，一生坎坷，性格忧郁。他为莎士比亚和汉密尔顿的作品以及《圣

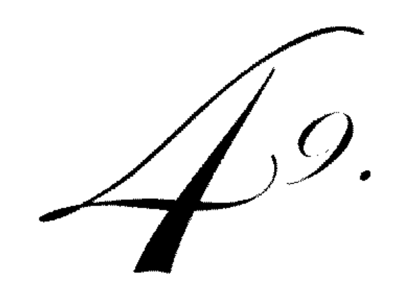
布莱克《创造亚当》

经》作的插图大都具有独幅画的意义，具有浓厚的宗教气氛和神秘主义的色彩。

从童年时代起，布莱克就充满了丰富的想象力。他说他曾看见过缀满天使的大树，曾见到过安葬在威斯敏斯特教堂中的古圣先贤，并给他们画过画像。他把自己所想到的一切用绘画和诗歌表现出来，他的画表现的大多是经过深思熟虑后的变形人体或表现他在幻觉中所见到的人物，如他为自己的诗《欧洲：一个预言》（1794）所作的插图就是源自他的幻觉。

在这幅画中，暴风雪正在肆虐，埃洛西姆和亚当的身形也随之拥有了狂风暴雨的强大冲势。埃洛西姆的创造过程似乎充满抵抗，这抵抗不仅来自渐渐成型的亚当，还来自宇宙中未知的力量，仿佛创造亚当本是一件违背天理的罪恶。埃洛西姆耗尽了全身力气，疲倦的面容告诉人们，他的疲倦将永远胜过成功的喜悦。一条蛇紧紧缠绕着他，这便是物质主义对人类控制的开始。画家遵照《圣经》记载，赋于他们泥土色的身体，因为《圣经》中说“上帝用泥土创造亚当”。布莱克的作品在当时具有超时代的精神感召力和神圣的洞察力，他用画笔告诉世人，一位真正的艺术家就是一位语言家，而精神世界远胜于物质世界。无论是他的诗歌还是绘画作品，都充满了象征色彩和非凡的想象力。

布莱克作为一位复杂的多重人物，他艺术的一面影响另一面。他用自己发明的方法，把写的诗和画的插图刻在铜版上，然后用这种铜版印成书页，再给它们涂色。细品布莱克的作品，我们可以发现，它们是图像和文本结合的一个整体。文本不仅仅用来说明图画，图画也不仅仅用来表现文本，两者都需要解释性或推测性的阅读才能理解。



49. 文雅娴静的大家闺秀

——列维茨基《捷娅科娃像》

德·格·列维茨基（1735－1822）是17、18世纪很有声誉的肖像画家。他生于乌克兰，父亲是一位版画家，所以他自小受到家庭的熏陶，绘画风格多样，他不仅画肖像，也画装饰画，并协助设计过大型的装修工程。

17世纪，俄罗斯绘画开始摆脱中世纪艺术的束缚，不再囿于宗教圣像题材，而是致力于表现现实世界，力图如实地反映生活。18世纪由于现实主义艺术的发展，肖像画备受重视，出现了一批忠实地描写人的个性特点的画家。列维茨基的《杰米多夫肖像》就是一幅能够在庄重的贵族生活场合表现出人物的个性特点的优秀画作。

在18世纪70年代中期，画家曾为彼得堡贵族女子学校的名媛们画过肖像，由于这些肖像画得十分出色，列维茨基名声随之大震，使得彼得堡的上流社会妇女们都希望得到让列维茨基为自己画像的机会。

画中的捷娅科娃·马利亚·阿历克塞耶夫娜（1755－1807）是18世纪著名建筑师和诗人利伏夫的妻子，她出身名门，是彼得堡有名的美人之一。画家为她画像时，她才23岁。

捷娅科娃经过有关方面的疏通，终于如愿以偿，让列维茨基为她画像。她在列维茨基的笔下，神态自如，婀娜多姿，华丽而不失轻浮，具有文雅娴静的风度和彼得堡大家闺秀的气质。

画家笔下的肖像注重表现人物性格，突出人物个性。他的另一幅代表作品《科科林诺夫肖像》（1769—1770），是给当时彼得堡艺术院院长科科林诺夫作的一幅肖像画，列维茨基因此画而一举成名。法国著名启蒙主义者狄德罗访问俄罗斯时，列维茨基也给他画过肖像。



列维茨基《捷娅科娃像》



50. 定格瞬间

——科普利《沃特森和鲨鱼》

科普利生于波士顿，自幼由继父引导而入绘画之门。青年时期常临摹欧洲名画的复制品，练出一手比较正规的写实手法。他很早就能以肖像画谋利营生，并且也创作出很有艺术水平的绘画，其中《男孩和松鼠》最有特色。当1774年北美起义军与英国开始冲突时，他离开故土而赴欧洲。他起初赴意大利学习文艺复兴时期绘画大师的技法和风格，于1776年转赴英国，与早已来到伦敦的妻儿相聚，从此留在伦敦直到去世。

《沃特森和鲨鱼》是一幅根据新闻报道的私人经历而创作的当代历史题材的绘画作品。这幅由英国商人沃特森订购的油画，再现了订购者童年时在哈瓦那港口受到鲨鱼袭击，并得到水手们救援的情景。1778年，作品在英国皇家艺术学院展出时，其宏伟的结构给人留下了极深的印象，使人联想到《圣经》所描绘的一些宏伟场面。



科普利《沃特森和鲨鱼》

美国建国前后，已开始有欧洲的专业画家来到北美大陆卖画和授徒，而在北美土生土长的画匠中，也逐渐有人远涉重洋到英国去学习正规的写实绘画技法。这一时期涌现出三个堪称为“画家”的重要人物：本杰明·韦斯特(Benjamin West，1738－1820)、约翰·辛格尔顿·科普利(John Singleton Copley，1738－1815)、吉尔伯特·斯图尔特(Gilbert Stuart，1755－1828)。西方的美术史家公认他们是美国开国前后的“三大家”。三人都出生于北美，在美国建国时前两人已过中年，后一人正值壮年，三人都与英国有着密切的关系。

51. 引起广泛争议的画作

—— 韦斯特《沃尔夫将军之死》

英国在18世纪下半叶，出现了一位来自美洲的大画家，此人一生的作品除以宗教、神话为题材外，有相当比重是描绘英国在殖民北美洲时期的一些历史题材。他曾是英王乔治三世的上宾，是宫廷聘用的历史画家（1772－1801），他还是英国皇家学院的创始人之一、继雷诺兹爵士之后的第二任院长，这就是本杰明·韦斯特。

韦斯特一生中画过大量近代历史题材的作品，在所有这一类题材的油画中，《沃尔夫将军之死》最有代表性，反响也最强烈，曾引起了广泛的争议。《沃尔夫将军之死》采用的是现实主义手法，再现了英国司令官沃尔夫在殖民战争中 “就义”的场面。詹姆斯·沃尔夫（1727－1759）原是英国海军陆战队



韦斯特《沃尔夫将军之死》

的军官，在对外殖民地掠夺的战争中，屡建军功，于1759年升任为远征魁北克的司令官。这场战争的对手是占领了布雷顿角岛的法国占领军。当沃尔夫的军队战胜了法军并稍事休整后，重返美洲，立即参加攻打魁北克的战争，遭到敌方的顽强抵抗。在激烈的交战中，沃尔夫三次负伤，他不下火线，继续指挥他的军队，直到城池被攻克，他才奄奄死去。

画上许多军官围在仰躺着的沃尔夫两侧，几个军人扶着他中弹的身体，他的枪支与军帽已被抛掷在地上。在他后面，有人拿着卷拢的英国米字旗，用这种构图来衬托沃尔夫的“就义”之壮烈。远处弥漫着硝烟，地平线上只有一片红光和团团的乌云。构图比较对称，两边人物均衡，在左边一簇军人的前面，有一个美洲印第安人模样的探子。场面显示出美洲特色。作为一幅历史画卷，由于这种战争的殖民掠夺性质，当时就引起了广泛的争论。现在的西方美术史家也不愿承认它具有英国历史画的价值，但少数理论家持相反态度，认为它描绘了一段英国殖民战争的史实，具有英国资本主义的血腥味。作为历史画家，他真实地为后人留下了这一画卷，不失为艺术的记录，只是画家的立场引起争议。

这幅画是韦斯特最著名的作品，以古典主义的构图方法来展示战争，出场人物比较真实，包括服装与各种细节。这种画对美国的早期美术有很大的影响，虽然画家本人自从来到英国后再没有回过美国，但他的艺术经过华盛顿·奥尔斯顿、吉伯尔·斯图尔特和查理·威尔逊等人的介绍，成了19世纪美国人的骄傲。



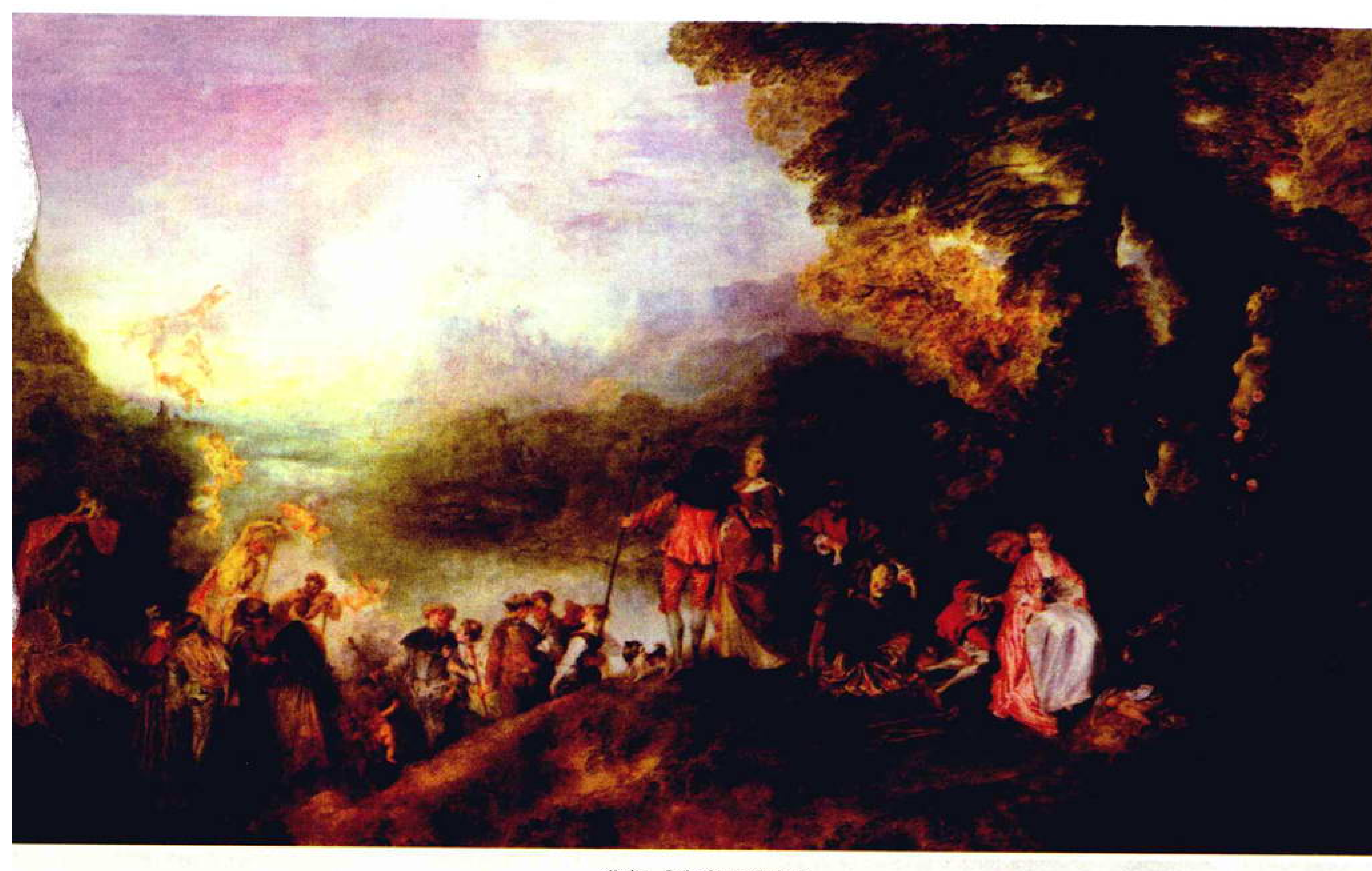
风流雅画中的“爱之岛”

——华托《发舟西苔岛》

18世纪初，法国画坛掠过一颗神奇的流星，尽管他生命短暂，来去匆匆，却闪耀着绚丽的光芒，他就是让·安托万·华托（Watteau Antoine，1684–1721）。

华托是继普桑之后法国的又一位天才艺术家，出生于瓦朗西安的一个手艺人家庭，最初师从当地画家热朗学画，18岁时移居巴黎。他先进入梅塔耶的画室学习画画，后师从吉洛，还随版画家和装饰画家奥德朗学习，这几位画家都是洛可可艺术的先驱，对华托的画风形成有直接影响，但对华托艺术影响最大的是提香和鲁本斯。画家年轻时违背父亲的意愿执意学画，与家庭的冲突使得他身无分文，加上他生性高傲，所以前期历经坎坷。25岁时参加罗马大奖赛却名落孙山，贫病交加，走投无路，后有幸得到巴黎画商西鲁瓦的帮助，生活才开始逐渐稳定下来。

华托早期的作品多为描绘下层人民生活的风俗画，自从与上层社会人物结识后，便成为一个专门表现贵族享乐生活的画家。1717年创作的《发舟西苔岛》一举成功，被接纳为皇家美术院院士，还被称作洛可可绘画的第一个代表人物。代表作有《难以解释》、《庭瓦托园的聚会》、《热尔森画铺》、《帕里斯的评判》等，其中画家创作了一系列从侧面反映上流社会生活的画作，被称作“风流雅集”，表现了他敏锐地捕捉生活真实的能力，人们能从画面上朦胧的面孔和虚无缥缈的情景中感受到时代的危机。



华托《发舟西苔岛》

《发舟西苔岛》便是画家“风流雅集”画中的经典。在希腊神话中，维纳斯从海上诞生以后，风神将她送到了西苔岛，从此，西苔岛成为“爱之岛”。当时的戏剧作家根据这一传说创作了名为《三姐妹》的轻喜剧，酷爱戏剧的华托受到启发从而创作了巅峰之作《发舟西苔岛》。画中的人物排列极富节奏感，从正在倾听情人细语的小姐，到左边正准备为爱情作出让步的女士，接下去是携手走向船头的情侣，如流淌的音符一般和谐而有序。人物的每一个姿态、每一个手势似乎都传达出奇妙变幻的情感。画中优美的风景，在表现细腻的感情和抒情风格方面起了举足轻重的作用，平静的水面烟雾缭绕，令人心旷神怡的远方和若隐若现的帆船更增加了画面的浪漫情调。这幅作品后成为洛可可艺术的代表。



53. 画店中的社会缩影

——华托《画店》

华托成名之后，给这位在患难中帮助过他的朋友、画商西鲁瓦画了这幅《画店》作为店铺的装饰相赠。据说只画了一个星期就完成了，轰动了当时的巴黎。《画店》这幅作品成为画家一生的转折点，作品一经展出便轰动了整个艺术界，华托被法兰西美术学院接纳为院士，求画的人络绎不绝，人们戏谑地称他为“风流韵事画家”。从此，这种风格广为流行，人们竞相效仿，洛可可绘画盛极一时。

这是一幅画店的真实写照，并寓含深刻的时代精神。在画店的墙上挂满了名家名作，我们可以从中认出鲁本斯、凡·代克和当代的一些名家作品，画中的名画模仿逼真。另外画中有意安排了两个细节，一是画面左边工人在向箱子里装画，从露出的部分我们可以认出那是路易十四的肖像，现在已装箱收起来，这暗示路易十四的时代已经过去；另一个情节是画的右侧中间，在一幅大圆形的画幅前，有两位头戴假发的青年，似女性打扮，正跪在画前有滋有味地欣赏画中众多裸女的情态，这一细节表现出那个时

华托《画店》

代的贵族精神追求，无聊的时代才产生这无聊的社会现象。画家把这幅画视为当时法国社会的缩影。他使用了一种最好的稠性颜料，色泽丰润，画家运用光色的高超技巧使我们看到画中男女身着华丽衣裳，光泽耀眼。由于明暗的处理巧妙，使画面呈现出空间真实感。

华托终生未娶，只和一位女佣相伴，画家以这位漂亮女佣作模特儿画了很多名作。他一生画了许多耽于享乐的贵族生活题材作品，大多描绘求爱、嬉戏和音乐歌舞等，画中场面华丽、抒情，富有戏剧性和装饰趣味，再现了上流社会无聊的生活。但是，画家本人的生活并不愉快，自从登上法国画坛以后，逐渐体弱多病，曾赴伦敦休养，因病情日渐严重，回巴黎不久后即去世，终年37岁。在画家死后，他的素描集《各种不同性格的形象》出版。



风流倜傥的“贵族少年”

——庚斯勃罗《蓝衣少年》

作为与雷诺兹齐名的肖像画家，托马斯·庚斯勃罗（Thomas Gainsborough，1727–1788）同雷诺兹一起创造了英国肖像画的民族形式。他是英国最多才多艺并具有广泛成就的画家，除了肖像画，他在风景画等方面也取得了巨大的成就。他笔下的英国风景亲切自然，为后来康斯泰布尔等人的风景画奠定了基础。

《蓝衣少年》是针对当时英国皇家美术学院第一任院长雷诺兹的理论偏见画成的。庚斯勃罗33岁以后，肖像画声誉已驰名国内外，伦敦的美术爱好者纷纷前来要求他画肖像。1768年升任院长的雷诺兹也是一位杰出的肖像画家，他看到庚斯勃罗肖像画艺术的巨大成功，心生嫉妒，常常出言不逊。于是，住在伦敦的雷诺兹和坚守巴斯的庚斯勃罗形成了“两雄并立”的对立两派，他们彼此贬抑。一次，雷诺兹在给学生讲授画技时说：“蓝色不能在画面上占主要地位”，庚斯勃罗得知后，表示蔑视这种“法规”，遂用大量蓝色画了这幅举世闻名的《蓝衣少年》，借以否定并挖苦雷诺兹的那一绘画观点。

此画描绘了一个衣饰华丽的贵族少年形象。这一模特儿原型并非贵族，而是画家找来一个富有的工场主的儿子，让他穿上蓝色华服，扮成王子模样而画的。庚斯勃罗用奔放的笔触，轻灵流畅地把少年那种倜傥的风度表达得淋漓尽致，充分发挥了宝石蓝的光色作用。这幅画的最成功之处是，画家用准确的色块再现了少年身上的蓝缎子织物的质感和薄软感，正如当时一位评论家所形容的，他把肖像绘成与歌剧一般富有韵致，这是一个“经过人工处理的真实”。

庚斯勃罗与地位显赫的学院派画家雷诺兹相比，只不过是个“在野名流”，但由于他重视艺术的探索，加上他那种无拘无束、感情外露的性格，素不为“权威”的压力所束缚，才使他能在艺术道路上有所突破。

庚斯勃罗《蓝衣少年》

5. 如画的风景

——克劳德·洛兰《帕里斯的评判》

克劳德·洛兰（Claude Lorraine），是一位长期居住在意大利的法国艺术家。“洛兰”是法国一个偏僻村庄的名字，那里是画家的出生地，后来画家便以此为名。大约1613年，13岁的洛兰随商船来到意大利。在这个艺术之都，少年的心沉醉了，他向往这片神奇土地上散发的令人着迷的气质，于是毅然离开商船，独自留在罗马。后来他得到机会拜当地一个著名画家为师，开始学习绘画。同时，他还对古典艺术庄重和谐的底蕴产生了浓厚的兴趣，潜心研究这里的历史文化。从这一点看，他颇像普桑。不过，如果说普桑是通过他的理性带领观者认识了这个古典世界，那么洛兰则将亦真亦幻的想象融入这个处处带有神话色彩的国度里。

《帕里斯的评判》讲述的是一个广为人知的希腊神话故事。英雄阿喀琉斯的父母举行婚礼，奥林匹斯山上的许多神仙都应邀而来了。嫉妒女神由于没有受到邀请怀恨不已，她把一个金苹果扔在桌子上，上面刻着一行字：“给最美丽的女神”。女神们都想得到金苹果，于是众神的首领宙斯请正在牧羊的特洛伊王子帕里斯来做评判。为了得到金苹果，女神们都给帕里斯以最美好的许诺——天后赫拉答应让他成为一个国王；智慧女神雅典娜保证让他成为一个最聪明的人；爱与美的女神维纳斯发誓让他娶到全希腊最美丽的女子做妻子。帕里斯最终把金苹果给了维纳斯。在她的帮助下，帕里斯得到了海伦，并由此引发了希腊人和特洛伊人之间的战争。在画面上，洛兰把故事发生的场景安排在具有典型意大利特征的风景里，罗马周围的旷野沐浴在一片金色的阳光下，与神话故事融为一体。风景因眼前的一株大树而显得格外壮丽。在它的衬托下，帕里斯与三位女神以及维纳斯的儿子丘比特，如同戏剧舞台上的演员，近在观者眼前，令人看得清他们的一举一动，甚至仿佛能够听到声音传来。这里表现评判开始的一瞬，女神们各具风采。天后赫拉身穿红蓝衣裙，正在与帕里斯讲条件，想说服帕里斯判她为最美。维纳斯偕同她的儿子丘比特站在一边，静静等待。帕里斯以不太安稳的姿势斜坐在岩石上，回应女神的挑战。在他们身后，雅典娜独自坐在一块石头上，她退出了角逐的舞台，却无意中成了人们注意的中心，当她俯身触摸自己的脚背之时，洛兰笔下美丽的金光便照射在她白皙的身体之上。

画中的风景在视觉上造成一种开阔的空间感，透过这出戏剧的舞台，观者可以毫无阻隔地望见远处蜿蜒逶迤的河水以及重峦叠嶂的远山。不过，这里的风景不是单纯的风景，它是为衬托前景的人物和思想而安排的，画面最终想表现的是帕里斯作出选择的那一刻。为了烘托这历史性的瞬间，风景需要足够壮阔，并且要具有发人幽思的崇高感。这种风景画在17世纪很流行，被称为“历史风景画”。

洛兰的风景画对后世的风景画，甚至于对人们的审美标准影响非常大。在其后差不多一个世纪之中，旅行者都习惯于按照他的标准去评价现实世界中的景色，他们专门挑选那些如同洛兰画中一样的地方，坐下来休息和野餐。富有者还把自己家的庄园改造成洛兰的风景画中描绘的样子，以资炫耀和

克劳德·洛兰《帕里斯的评判》

居住。据说，洛兰为了创作方便，还发明了一种镜片，透过它，远景与近景的层次被拉近了，但仍不失细节，人们把这种镜片称为“洛兰镜”。这种小玩意儿在18世纪很流行，人们通过它寻找洛兰笔下的风景，意大利语中有一个词，Pittoresco，即“如画一般”，或者说是“风景如画”，正体现在这里了。



56. 火枪手连的出发

——伦勃朗《夜巡》

伦勃朗（1606—1669）是17世纪荷兰最著名的写实主义画家，他在肖像画、风景画、风俗画、宗教画、历史画等方面都取得了不同凡响的成就，无论是在荷兰还是在整个欧洲的绘画史上都占有重要的地位。

1606年，伦勃朗出生于莱顿一个磨坊主的小康人家，在莱顿大学上学期间，因为对绘画的浓厚兴趣

而中途退学。他最初在当地画家的画室学习，后来转往阿姆斯特丹从师于历史画画家拉丝特曼。在老师的影响下，他对历史题材绘画产生了兴趣。1625年，伦勃朗回到故乡莱顿，在莱顿期间，伦勃朗形成了自己的画风，即伦勃朗式的明暗对比画法。1632年，伦勃朗开始定居阿姆斯特丹，这一时期创作的主要是肖像画和宗教题材的作品，在其中可以看到农民、商人、流浪汉等现实生活中的人物。《杜普医生的解剖课》、《刺瞎参孙》等是这一时期的代表作。1640年后，伦勃朗的生活变得坎坷，艺术也进入深化阶段，《夜巡》是其一生的转折点。

该画是以大尉佛·巴·科克为首的16名军官的集体肖像画，他们每个人付给画家100荷兰盾以求在作品中占有一席之地。此画原名为《佛·巴·科克火枪手连的出发》，描写的是白天进军的情景，但是因为长期遭受烟熏火燎而使画面变得发黑，后被人误认为描绘的是夜景而称为《夜巡》。画面选择了大尉命令部队出发的一个瞬间场面，火枪手们接到命令后仓促地涌出兵营，有人准备武器有人则击鼓扬旗。画家在创作此画时没有采用传统的盛装肖像的形式，而是以大尉和中尉为中心，使人物处于不同的层次上，用明暗光线的对比来使画面具有深邃感。此画并没有让订作人满意，他们认为伦勃朗

伦勃朗《夜巡》



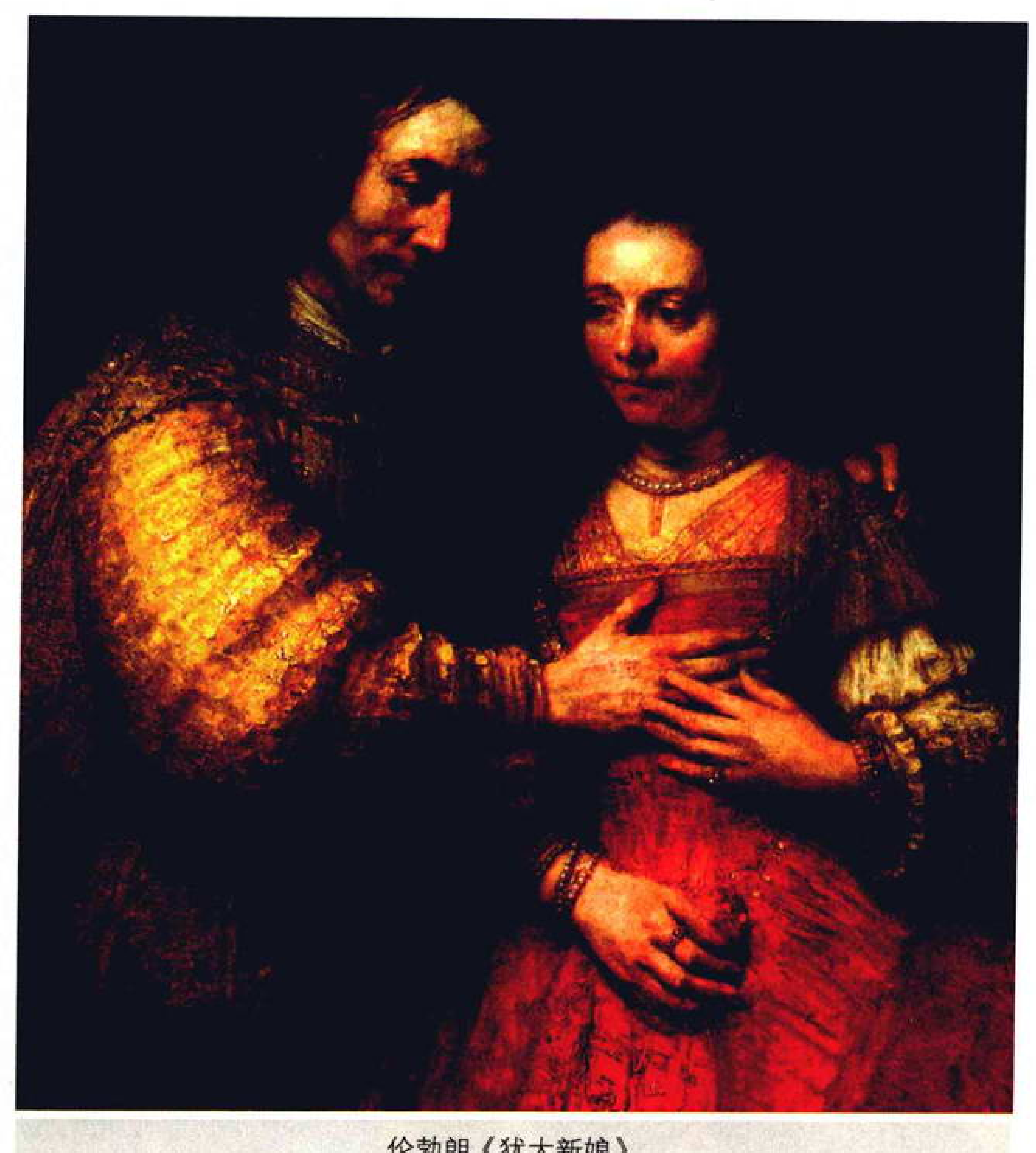
对他们不够尊重，画面灰暗没有突出人物的崇高感。伦勃朗在身心受到重大打击的情况下，仍然保存了这幅艺术珍品。

伦勃朗的一生留下了大量的自画像，据统计大概有90幅，其中油画60幅、铜版画20幅、素描约10幅。众多的自画像仿佛是画家人生的历史画卷，展示了画家不同时期的形象变化，既显示出画家的痛苦与孤独，又显示了画家对于人生的宽厚与慈爱。



57. 幸福的新娘

——伦勃朗《犹太新娘》



伦勃朗《犹太新娘》

《犹太新娘》是伦勃朗晚年的作品，是他所有作品中最出色、最深刻的一幅。整个画面充满温情，但我们不知道这一对幸福的夫妇究竟是谁，伦勃朗甚至没有给画命名。后人根据画中人物的着装类似《圣经》中的犹太人而起名为《犹太新娘》。梵高看到这幅画后，曾激动地说："我愿用我10年的生命来换取在此画前坐上两个星期。"画中的新郎已不年轻，他含情脉脉地看着心爱的妻子，一手搂着她的肩膀，另一

手抚摩着新娘胸前的金项链，这是他们爱情的象征。新娘陶醉在幸福、甜蜜中，她左手轻搭在丈夫的手上，含蓄地接受着他的爱抚，右手自然地放到小腹上，或许她正怀着他们的孩子。画中人物的情感真切朴实，人物的衣饰也描绘得非常细腻。新郎肥大的衣袖如金黄色的盔甲，衣服油彩厚重、笔触密集。新娘的衣服也显得很华贵，灰褐色的背景衬托出鲜艳亮丽的红、黄色。光好像在丝绸上掠过一般在画面上跳跃。伦勃朗对光影、色彩的运用以及变化多端的笔触都耐人寻味。画面充满的浓浓爱意以及人物内心的宁静祥和使作品具有了震撼人心的力量。

伦勃朗晚年时期，越来越少运用巴洛克式的宏伟场面和激动人心的艺术效果，而是更加含蓄和深刻，较多地描绘人物的内心活动。由于生活在社会底层，画家能够接触到更多大众，对现实的认识也更加深刻，艺术也就更加严肃。1669年，伦勃朗在贫病交加中去世，留下了500多幅油画，上千幅素描和版画。他把荷兰的肖像画、历史画和风景画发展到了极致，为欧洲油画的发展作出了巨大的贡献。



58. 阳光处理的独到

——拉·图尔《女占卜师》

拉·图尔（La Tour Georges，1593－1652）是法国古典主义的先驱，他在艺术上的成功探索为古典主义开辟了道路。

1539年，拉·图尔出生在洛林一个面包师的家庭。1616年开始了作为一个职业画家的生涯，之后迁居吕内维尔。这是一个商业繁荣、文化活跃的城市，在这里艺术家的天才得到了充分的发挥。拉·图尔和市民阶层进行了广泛的接触，并用手中的画笔描绘他们。市民非常喜欢他的画，很快他便在画坛上获得了很高的地位，并且得到了上层社会的赏识。1638年他到达巴黎，为路易十三创作了著名的画作《圣塞巴先》，受到国王的青睐。据说路易十三把卧室里其他画家的作品全部拿走，唯独留下此作品挂在墙上，公务之余也常在此画前流连。

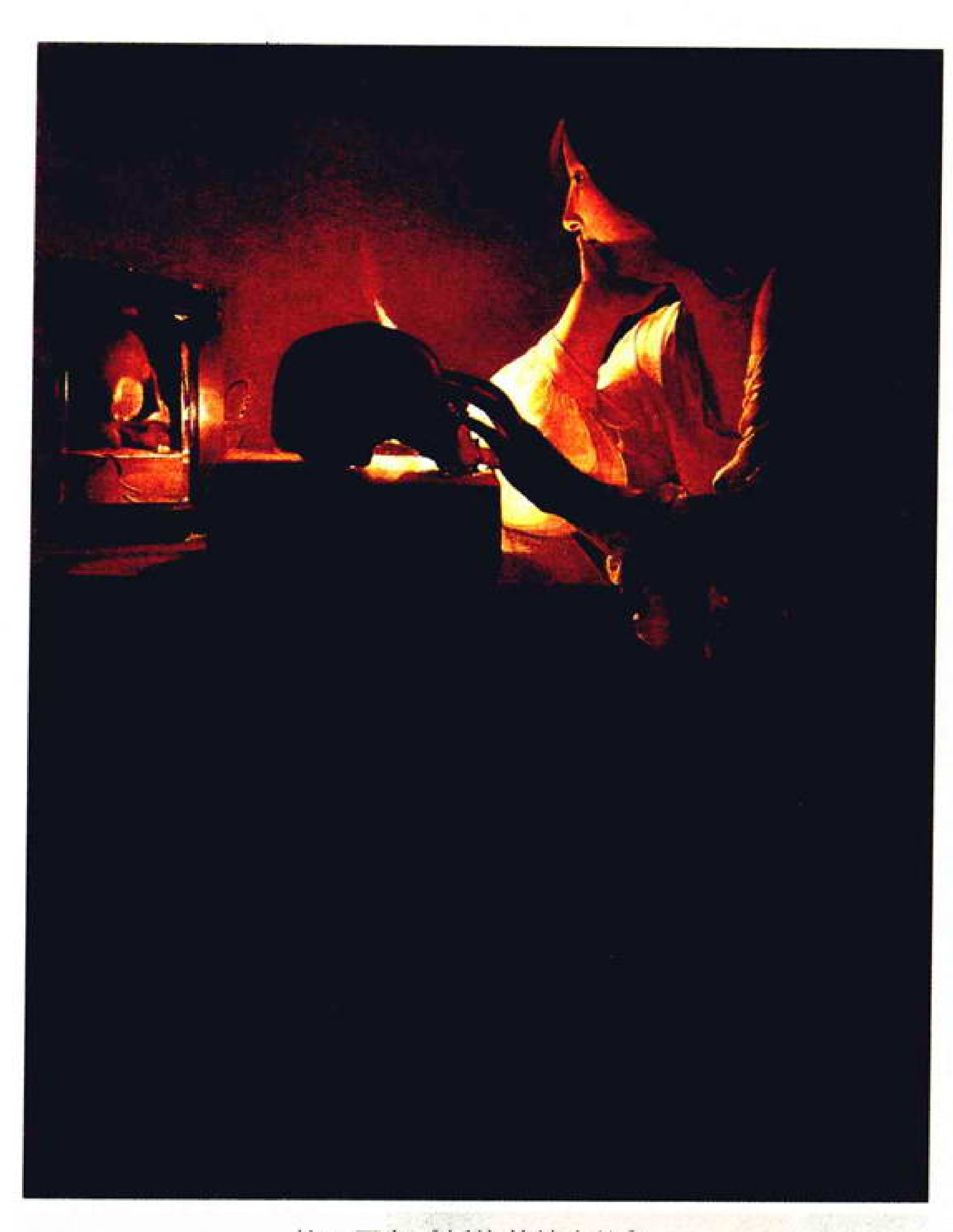
拉·图尔的作品大多是以宗教和风俗为题材，但他的宗教画里常常反映出朴素的世俗生活和当地的风土人情。画家很早就对卡拉瓦乔产生了兴趣，并对其作品进行了细致和深入的研究。他将卡拉瓦乔的风格与法国的传统和法国人民的生活紧密联系在一起，将宗教感情和世俗感情完美地融合。《女占卜师》便是这方面的代表作，这幅画无论在形式上还是取材上都受到了卡拉瓦乔的某种影响。但是拉·图尔在创作这幅作品时并没有采用当时流行的“黑绘风格”，而是做了阳光处理，这是画家在处理题材时的独到手法。画面生动地刻画了各具特色的人物，右边的老太太眼睛正精明地盯着女占卜师，很不情愿地将手中的钱交到女占卜师手中，饱经沧桑的脸上显出世故老成；女占卜师的左右，两个女贼正蠢蠢欲动，一个斜着眼，正在用刀割开女占卜师的口袋，而另一个也似乎有所收获；可怜的占卜师虽然擅长为他人预测未来，而对眼下自己的处境竟然毫无察觉。整个画面情节生动逼真，人物刻画细腻，是法国风俗画中难得一见的艺术珍品。

在拉·图尔的作品中经常出现烛光，画家非常善于刻画烛光下的人物，善于借助烛光来表现人物的心境、烘托画面气氛，所以他素有“烛光画家”的美誉。《忏悔的抹大拉》、《哀悼圣巴斯蒂安的伊蕾娜》便是这方面的成功之作。这些作品构图简单，没有剧烈的运动和澎湃的激情，即使画面充满哀伤或者快乐，画家也将它们表达为内在的深沉的克制。他不作具体的细节刻画，人物形象朴素、端庄，富有理性，具有古典主义造型样式的基本特征。

拉·图尔《女占卜师》

59. 微弱光源下的忏悔者

——拉·图尔《忏悔的抹大拉》



拉·图尔《忏悔的抹大拉》

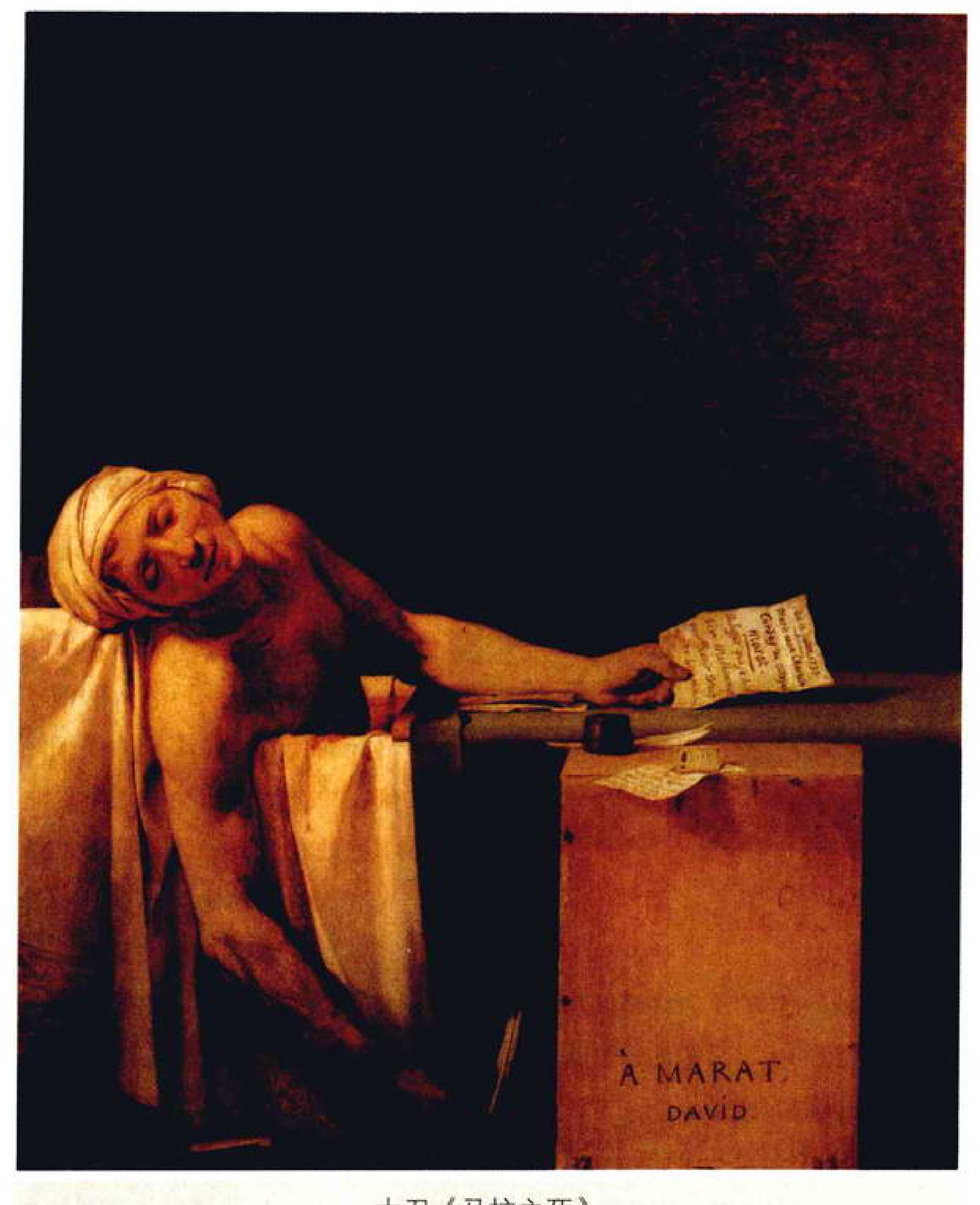
《忏悔的抹大拉》是拉·图尔表现烛光的代表作品。我们看到整个画面都处在黑暗的阴影里，只有桌上的蜡烛成为微弱的光源，散发着桔红色的光，照亮很小的一片，令人不忍心打破画面的宁静。一个女子坐在桌前，用胳膊肘托着下巴沉思，她就是抹大拉。抹大拉是《圣经》中仅次于圣母玛利亚的重要女性，也被称为“抹大拉的玛利亚”。她原来是一个妓女，过着放荡淫逸的生活，但是在耶稣基督的感召下，她改恶从善，成为基督忠实的门徒。在这里，拉·图尔将抹大拉表现得朴素、哀婉，丝毫不见服饰的华丽和世俗的享乐，只有明晰、沉静的反省。她柔软的手轻轻伏在一个半圆形的东西上，它正好处在背光里，与后面的烛光形成鲜明对比。当观者的目光顺着光线向左后方望去，镜子中映射出它的原形，那是一个象征着肉体的生命终将腐朽的骷髅头。此时，细心的观者或许已经体会出了画家在构图上的一个秘密：抹大拉的头、桌前的骷髅头、镜子里的头骨，正好形成一个三角，将中心的烛光围起来，以唯一的光源吸引人们的视线，令人无法分清哪些是现实，哪些是虚幻。

对于拉·图尔而言，忏悔的抹大拉似乎是一个非常重要的主题。在他一生为数不多的作品中，表现同一题材的至少就有4张，处理方法也颇为相似，都是黑暗的背景，然后将抹大拉与骷髅头笼罩在烛光

里。这一方面确实富于宗教内省的意味，但另一方面或许也与画家对绘画形式的探索有关。拉·图尔的作品像纪念碑一样肃穆、沉静，正如他内心对神的信仰。或许正是出于这个原因，才使得拉·图尔在他那个年代显得格外与众不同，尤其是比较一下鲁本斯那样惊心动魄的激情，或者委拉斯开兹那样惟妙惟肖的刻画，观者就会更深地体会到，拉·图尔的作品如此单纯而简洁，同时又如此切入主题。

6. 英雄主义的赞歌

——大卫《马拉之死》



大卫《马拉之死》

法国大革命大大促进了艺术家对于历史的兴趣，英雄题材的绘画开始大量地出现。法国的革命者更倾向于把自己看作是再生的希腊人和罗马人，反映在绘画上便表现出对于宏伟的罗马的强烈热情。这种新古典派风格的最重要的艺术家就是法国画家雅克·路易·大卫，他将新古典主义精神传授给了众多的弟子，形成一股强大的潮流。作为法国大革命的信徒和拿破仑的支持者，他被称作革命政府的“官方艺术家”，《马拉之死》便表现了法国革命领袖马拉受难这一英雄主义的主题。

马拉是雅各宾党领导人，法国革命领袖

之一，大革命期间撰写过很多抨击封建专制的文章，在当时人们的心目中享有很高的威望。1793年他在浴室中被24岁的保皇党女刺客夏绿蒂·科尔代刺杀身亡。

大卫的油画《马拉之死》表现的就是马拉刚刚被刺的惨状：马拉显然习惯于在他的浴室工作，他的浴盆配上了一个简单的书桌，刺客交给他一份请愿书，他刚要签署的时候，刺客把他杀死。画面中，马拉被刺的伤口清晰可见，鲜血已经染红了浴巾和浴缸里的药液，一只握着鹅毛笔的手垂落在浴缸之外，另一只手则紧紧地握着凶手递给他的字条。这种题材不太容易画成高贵而宏伟的画，但是大卫有意将画面的上半部处理得单纯、深暗以突出下半部的客观写实表现，同时加强死者身体的下垂感，以带给观者巨大的压抑和悲痛之感。作品既成功地使画面显示出英雄气概，又保持了一个警方记录的现场细部。简洁严谨的表现手法以及深入真实的细节刻画，反映了大卫对马拉的无比敬重之情，同时也反映了法国大革命期间古典主义的盛行以及人们对英雄主义精神的追求。

《马拉之死》还涉及到空间概括、雕塑式的人体和高度戏剧化的主题等因素，画家既从希腊和罗马雕塑中学会了怎样塑造躯体的肌肉和筋腱，怎样赋予躯体外形高贵的美，也从古典艺术中学会了舍弃所有无助于主要效果的细枝末节，力求单纯。画中没有纷繁的色彩，也没有复杂的短缩法，但正是由于它的质朴而感人至深。它还使人想起现实主义的表现力量，这种力量，在18世纪法国肖像艺术家和19世纪库尔贝及其追随者们的现实主义传统之间，形成了一种不可分割的联系。



6.1 吹响为民族抗战的号角

—— 大卫《荷拉斯兄弟之誓》

大卫的作品中，最能体现其古典主义精神的就是大型油画《荷拉斯兄弟之誓》。《荷拉斯兄弟之誓》是法国国王路易十六在1784年给大卫的订件，大卫接到任务后便去罗马创作了这幅画，于1785年在沙龙展出。该画取材于法国17世纪古典主义剧作家高乃依表现古罗马故事的名作《荷拉斯》：罗马与阿尔巴发生了冲突，双方都疲惫不堪。为减少牺牲，双方长老议定各派出三名勇士决斗，根据决斗的结果来决定胜负。罗马派出了荷拉斯三兄弟，荷拉斯家族三弟兄在接受父亲授予的武器时庄严宣誓：不是胜利归来，就是战死沙场，画面上表现的正是三兄弟对父宣誓的这一瞬间。画面上的气氛是明确的：为了民族的存亡，为了拯救祖国，只有牺牲家庭和个人的利益。三个刚毅决绝的男人与哭泣的女人、背景的古典建筑形成了对比，突出了这种庄重的气氛。当法国人民高唱着“不是获胜利，就是死亡”的革命歌曲奔向前线的时候，这幅画的鼓动作用是很明显的。

大卫和他的追随者们，实际上并没有摒弃以直线透视法和大气透视法为基础的绘画结构传统。他们完全致力于自己的观念，认为一幅绘画是古典浮雕作品的变体；他们服从于气氛的效果，强调线条轮廓，将形体安排得如同饰带横过画面一般，并且运用实强、中间色或不透明的阴影这一类的东西，来封住画面深度，以强调画中的画。这种画法在《荷拉斯兄弟之誓》里表现得非常清楚，这是一种在画面前

景的后面、沿着狭窄的舞台去组织人物形象的效果，绘画空间是根据直线透视法和大气透视法构成的。画面中的人物给观者的感觉不是存在于平面的绘画中，而是存在于立体的空间中，这不仅仅是由于他们在空间里的位置，更重要的是由于雕塑般的造型而引起的幻觉。

19世纪上半叶，大卫以及追随者们越来越强调以抽象的线条来表现理想题材的艺术，新古典主义和浪漫主义二者，都从直观的世界飞跃到由东方、非洲或南太平洋的印象所唤起的现实之中。但是，他们的新古典主义，又陷入了特定的道德方面的题材中。这些题材，和法国革命的哲学观念有关，并且以想象的禁欲主义哲学和早期古罗马共和主义的德行为根据。然而，由于画家缺乏足够的古代绘画的原型，所以在追求真正的古典艺术时，便受到了阻碍。不过，古代的雕塑还大量存在，因此，像大卫的《荷拉斯兄弟之誓》这样的古典绘画，在一个受到限制的舞台上，竟模仿高浮雕的雕塑形象，也就不足为奇了。

大卫《荷拉斯兄弟之誓》



62. 权利与金钱的戏剧结合

——荷加斯《时髦婚姻》

威廉·荷加斯（William Hograth，1697-1764），少年时代曾到银器雕刻家的作坊中学艺，从那时起便开始接触到巴洛克艺术，并对欧洲大陆的版画产生兴趣。惊人的视觉记忆力和速写能力使他具备了较强的模仿能力，善于借鉴吸收艺术大师的营养，这些都为他在艺术道路上取得巨大成就奠定了基础。

他注重观察世俗生活，许多作品题材都来源于社会真实的生活以及反映现实生活的文学作品。他曾经创作过“谈天画”，有些作品从戏剧中受到启示，画面富有戏剧性，并且注重人物的心理刻画，如

荷加斯《时髦婚姻》（注：此图为“婚约的订立”四幅中的一幅）

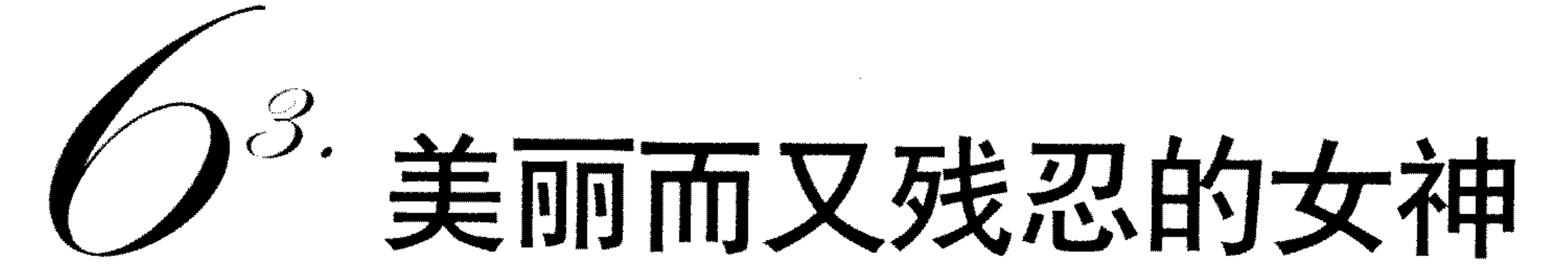


《印度皇帝》、《下议院的一次会议》、《乞丐的歌剧中的一幕》等。他创作的叙事性讽刺作品，针对当时的封建贵族和社会不良现象，进行了大胆的尖锐的揭露，如创作于1732年的《妓女生涯》、1745年的《时髦婚姻》等，采用连续性组画的形式进行叙述，给公众以道德上的启发，受到社会各阶层的欢迎，其复制品以铜版画的形式在民间广泛流传。

《时髦婚姻》被认为是荷加斯最为重要的叙事性讽刺作品代表。资本主义上升时期，资产阶级逐渐掌握了社会的经济大权，但是却还未得到相应的政治权利；与此相反，没落的封建贵族在社会上仍然处于上层地位，但在经济上却日益拮据。《时髦婚姻》以这两个阶层子女之间的婚礼作为表现对象，反映的正是两个阶层之间互相勾结、相互利用却又彼此心存歧视的微妙关系，是“上流社会形形色色的时髦事件”。

作品用6幅组画的形式，表现了这一婚姻的不同过程和场景。其中前四幅分别为婚约的订立、新婚夫妇结婚后的某一个下午、丈夫领着别的女人去诊所堕胎的情景，以及女主人公在家里举办音乐会的场面。这些看似是普通婚姻家庭中常见的场景，但是男女主人公的冷漠、虚伪、心不在焉，以及婚姻本身的交易性质，已经预示了这场婚姻的悲剧结局。第五幅为作品的高潮——妻子与情夫通奸时被丈夫捉住，丈夫在与情夫决斗中被刺伤，妻子跪在受伤的丈夫面前忏悔。最后一幅则是这场婚姻的最终结局，丈夫受伤后不治而亡，情夫被处死，妻子则服毒自尽，而女主人的父亲正从女儿手上摘下金戒指放入自己的口袋。整个画面如同一幅幅活生生的真实生活场景，充满了鲜明的讽刺意味。

正如同画家自己所说：“我努力像一个剧作家那样去处理我的题材，我的画面是我的舞台，男人和女人是我的演员，他们通过一定的动作和手势表演一出哑剧。”荷加斯的风俗画以及他的启蒙主义思想，对整个英国18世纪绘画起了巨大的推动作用。

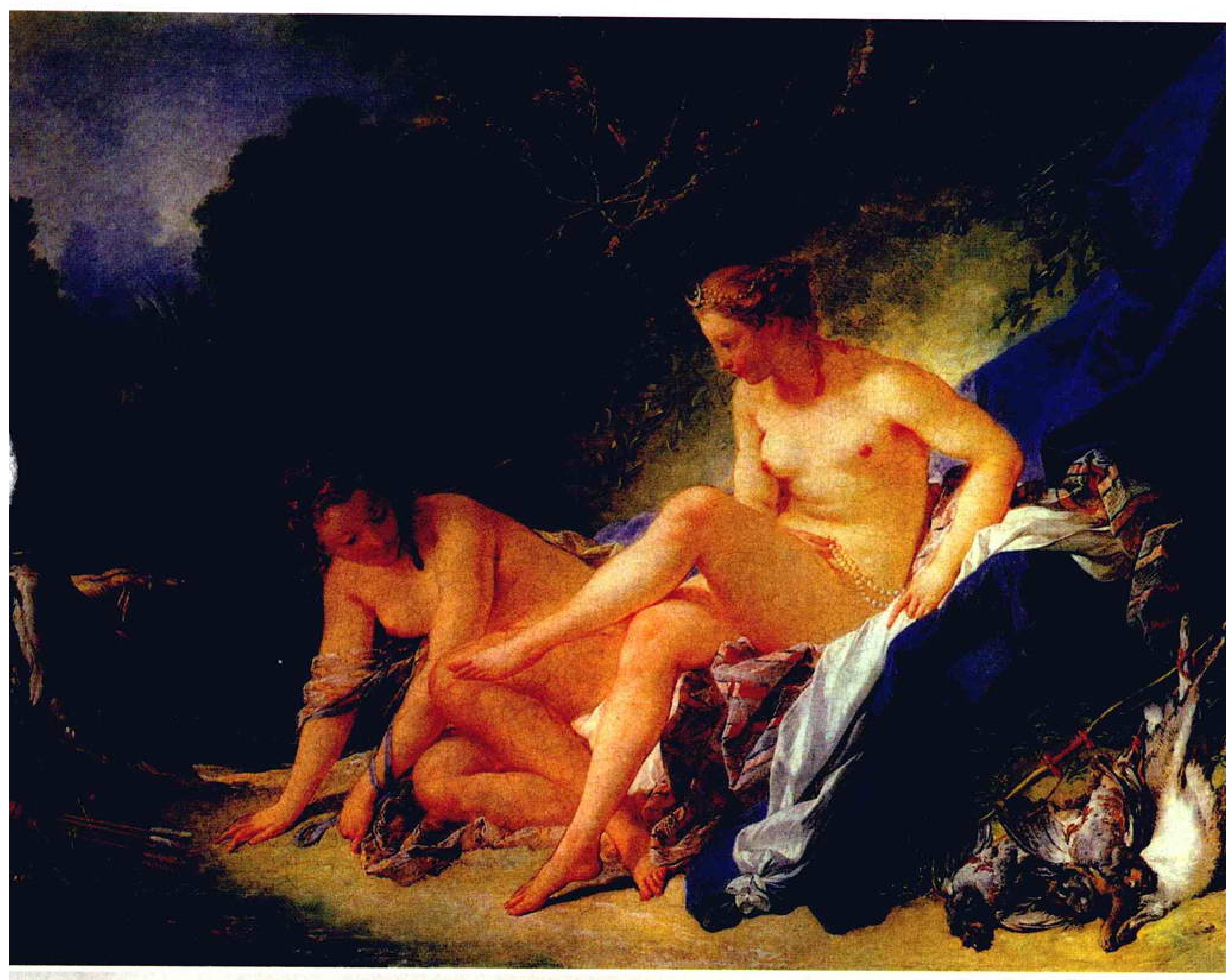


63. 美丽而又残忍的女神

——布歇《狄安娜出浴》

作为一位路易十五的宫廷画家，布歇创作了大量的神话画、牧歌画和风俗画。他对人生充满豪情，作品充满朝气和阳光，笔下的人物也都是社会的幸运儿。布歇喜欢神话和寓言，创作了不少迎合人们趣味的艺术形象，以描绘脂粉气很浓的裸体神话人物而受到宫廷贵族的青睐，如《狄安娜出浴》、《维纳斯的胜利》、《维纳斯梳妆》等，《狄安娜出浴》更是布歇此类题材作品中的最精彩之作。

画面中是一坐一俯身的两个裸体女郎，位于画面前方、额头上佩戴月亮饰物的便是狄安娜。狄安娜是希腊神话中的阿尔忒弥斯，是宙斯与勒托的女儿、阿波罗的孪生妹妹，同时具有月神和猎神的双重身份。相传狄安娜非常残忍，猎人阿科特翁因偷看她洗浴而被她变成一头鹿，并被他自己的猎豹撕成了碎块。但是在布歇的笔下，刚出浴的狄安娜似乎变成了娇滴滴的贵妇，娇嫩的肌肤、柔美的四肢、精致的发型和纤巧的手足完全是宫廷贵妇的特征。狄安娜和仙女坐在幽静的树林里，服侍她的仙女正在为她拭



布歇《狄安娜出浴》

足。为了表现狄安娜美丽而又残忍的特点，布歇在画面的左右两角分别添加了两头猎狗，不过，这一切在画面上只是个借口。画家的真正目的在于描绘狄安娜美丽的裸体。他采用珍珠白中泛着淡红的色调表现人体，用深蓝色和珍珠色的对比构成画面的背景色调，恰恰迎合了当时宫廷贵族的欣赏口味，奢靡的气息溢于画外。

这幅作品无论在造型上还是色彩上都可以说是布歇的代表之作，只是画面过于娇艳。有评论家讽刺说，画面中的裸体女人不过是刚从缎子枕衾里爬出来的娇滴滴的贵族女性的化身，那只纤细的手上还拿着珍珠项链，哪里有充满诗意的神话味儿呢？法国作家龚古尔则挖苦得更厉害，他说：“布歇是用猥亵的暗示与刺激，来减轻路易十五的伤感。”

64. 享乐主义时代的贵妇人

—— 布歇《蓬巴杜夫人肖像》

布歇不是一个肖像画家，但他却留下了一幅极为精美的肖像作品，那就是作于1759年的《蓬巴杜夫人肖像》。肖像的主人公——蓬巴杜夫人，集美貌与智慧于一身。她原本是路易十五的情妇，后来受封为蓬巴杜侯爵夫人。作为当时巴黎上层社会社交界的风流才女，蓬巴杜夫人还在文化界充当着保护人的角色，她保护画家、雕塑家和各类工匠以及百科全书派的大多数作家，并且左右着当时的艺术时尚，洛可可艺术的盛行与她的喜好和推崇有着很大的关系。伏尔泰对她的评价是“灵魂正直，心地公平，如此名姬，旷世罕见”。布歇深得蓬巴杜夫人的赏识，曾做过她的绘画老师，并为她画了这幅精美的肖像画，布歇的艺术生涯在很大程度上受到蓬巴杜夫人的控制。

在这幅肖像画中，布歇着重刻画了蓬巴杜夫人娇美的姿态和高雅端庄的神情。她身着绿色华服，右手支靠在庭园内一座雕像的台基上，手上拿着一枝蔷薇；在她左胸前，别着一朵象征蓬巴杜夫人的蔷薇花；面部光洁娇嫩，眼神清亮，体态优雅妩媚；缀于衣服上的鲜丽的红色花朵装饰物，以及脖颈、胸前的大红蝴蝶结似的装饰，都与铺展开来的绿色华服和谐共生；书籍、绘画、族徽和宠物等都有力地表现了人物的文化修养、社会地位和生活喜好；环境的描绘辅助了对人物的刻画，使得蓬巴杜夫人看起来有着一种内心的平衡。整个画面色彩富有浮华的装饰美，体现出鲜明的洛可可绘画艺术的特点。

同为享乐主义的产物，巴洛克艺术产生于资本主义的繁盛之时，而洛可可艺术则出现于资本主义衰微之际，因此，洛可可艺术远远没有前者那种从容不迫的豪放气势，有的只是及时行乐的颓废之意。由于灵与肉的失衡的加剧，导致了人与人之间、阶级与阶级之间的对立。在洛可可艺术那浮华奢靡的外表下面，已经涌动着即将爆发的火山岩浆。启蒙运动终于引发了1789年的法国大革命，而这场社会革命的爆发，也宣告了享乐主义的终结。

布歇《蓬巴杜夫人肖像》



65. 朴素真挚的美好生活

—— 夏尔丹《集市归来》


夏尔丹《集市归来》

让·西梅翁·夏尔丹（1699—1779）是法国著名的静物画家、风俗画家。1782年在法国举办的青年画家展览会上，展出了夏尔丹的《红鳐鱼》与《餐具橱》两幅作品，得到了拉吉莱赫的高度赞赏，同年夏尔丹被接纳为美术学院院士。以后他在创作纯熟的静物画的同时，以充满温情的笔触描绘洋溢着诚实、宁静气氛的家庭生活。18世纪的洛可可形式以宫廷为中心展示出华丽的特征，而此时的夏尔丹却将目光转向巴黎平凡的中产阶级的日常生活，他以极其美妙的艺术形式表现了这一主题所具有的朴素而真实的美。

《集市归来》是夏尔丹的一幅描绘法国巴黎平民生活的风俗画。刚从市场买菜归来的家庭主妇一进屋就把左手拿着的沉重食物搁在橱柜上，右手还拎着一包没有来得及放下的东西，暂靠在橱柜旁喘口气，可以看出她搁下重物后顿觉轻松的神态。主妇穿着城市平民服装，非常朴素，微斜的身姿显出优美的线条。屋里陈设简陋，地上随意地摆放了一些家什。画中的细节描写与中心位置的人物构成的呼应关系非常自然，并渗透着一种赞美生活的感情。

有人曾说："读别人的画，我们需要一双训练过的眼睛。看夏尔丹的画，我们只需保持自然给我们的眼睛，好好地使用它就够了。"夏尔丹开启了引导绘画走向近代的艺术之门，以前绘画总是要附着在宗教、政治、王权或者市民生活的内容之下，而夏尔丹直接关注的则是由视觉带来的美感。

6. 毫不掩饰的尖锐锋芒
——戈雅《查理四世全家像》

20世纪的艺术，在对待主题及绘画目的等方面的看法，发生了一些根本性的变化。像19世纪末的象征主义，20世纪初的表现主义和超现实主义这样的运动，都可以在19世纪早期的浪漫主义、幻想主义和现实主义的这种或那种形式中找到痕迹。尽管在当代艺术中去找任何历史上的原型总是有可能的，但

戈雅《查理四世全家像》



是，这一时期的艺术家更大程度上是在寻找新的表现主题。在大卫那一代摈弃旧式题材的艺术家中，还有伟大的西班牙艺术家弗朗西斯科·戈雅（1746—1828）。

1785年戈雅出任西班牙王室的宫廷画家，自此，他一生的大部分时间都在为宫廷服务。使戈雅在西班牙宫廷中占有一席之地的主要是他的肖像画，一方面，他表现丝绸和黄金闪闪发光的技艺，表面上看起来很像提香或者委拉斯开兹；但是另一方面，他却用一种不同的眼光去观察自己所要表现的对象。别的艺术大师并不谄媚权贵，但戈雅似乎更加不留情面，他所画人物的面貌把他们本性中的丑陋、贪婪和空虚暴露无遗。前无古人，后无来者，没有哪一个宫廷画家敢像戈雅那样为自己的主顾留下这样的记录。

作于1799年的《查理四世全家像》是戈雅肖像画的代表作。画面的构图在一定程度上保持了宫廷肖像画的法则，画面上的人物以路易丝皇后为中心分为两组，呆板地排列成一行。皇后过分地挺直着身体，头向左转，眼光却斜视着观者，虽然全身珠光宝气，但却掩饰不住面貌的丑陋，骄横而又愚蠢；胸前挂满勋章的国王查理则满脸自负的神态，像极了一只挺着肚子的公鸡。整个家族像木偶一样呆立着，毫无生气。戈雅的现实主义手法使作品流露出尖锐的锋芒与直率的激情，富丽堂皇的色彩和豪华的服饰反而更加衬托出这些皇家贵族人物内心的空虚和品格上的瑕疵——他们就像是“暴发户杂货铺老板的一家”。

另外，被称作孪生姐妹的两幅玛哈像——《裸体的玛哈》和《着衣的玛哈》，也是戈雅肖像画的杰作。“玛哈”是当时西班牙社交场上对名媛淑女的通称。戈雅笔下的玛哈姿态动人，容貌娇媚，尤其是对裸体的玛哈描绘得更加真实和自然，表现出高超的写实主义技巧，把对人体美的描绘推向了一个新的水平。同时，在当时西班牙社会宗教气氛浓重的环境中，也是对于禁欲主义的极大挑战。



67. 悲壮激昂，可歌可泣

——戈雅《1808年5月3日夜枪杀起义者》

1808年拿破仑军队入侵西班牙，社会上层屈辱投降而人民奋起抵抗，戈雅坚定地站在人民一边，用画笔热情地讴歌战斗中的人民，创作了一系列以此为题材的历史画，包括《1808年5月2日的起义》、《1808年5月3日夜枪杀起义者》等作品，真实记录了人民可歌可泣的斗争和流血场面，作为历史的见证，成为不朽之作。

《1808年5月3日夜枪杀起义者》描绘了一个悲壮激昂的历史场面。深沉的暗夜，山坡前一幕悲剧正在上演：虽然有人已经倒下，但是面对枪口，即将被枪杀的起义者脸上流露出的是临危不惧的神态，尤其是中间穿白衣的青年男子，正在挺直身躯振臂高呼，身边的围观者已经用手捂住双眼，不忍目睹即将发生的惨剧。与此形成鲜明对比的是站成一排的刽子手，画家没有表现他们的正面，低垂的头颅已经显



戈雅《1808年5月3日夜枪杀起义者》

示了他们内心的软弱。刑场以马德里的郊外为背景，将人民的斗争与国家的命运联系在一起，控诉了侵略者的罪行，歌颂了人民的英勇斗争，是对起义者最好的怀念，对投降者最好的讽刺和谴责。

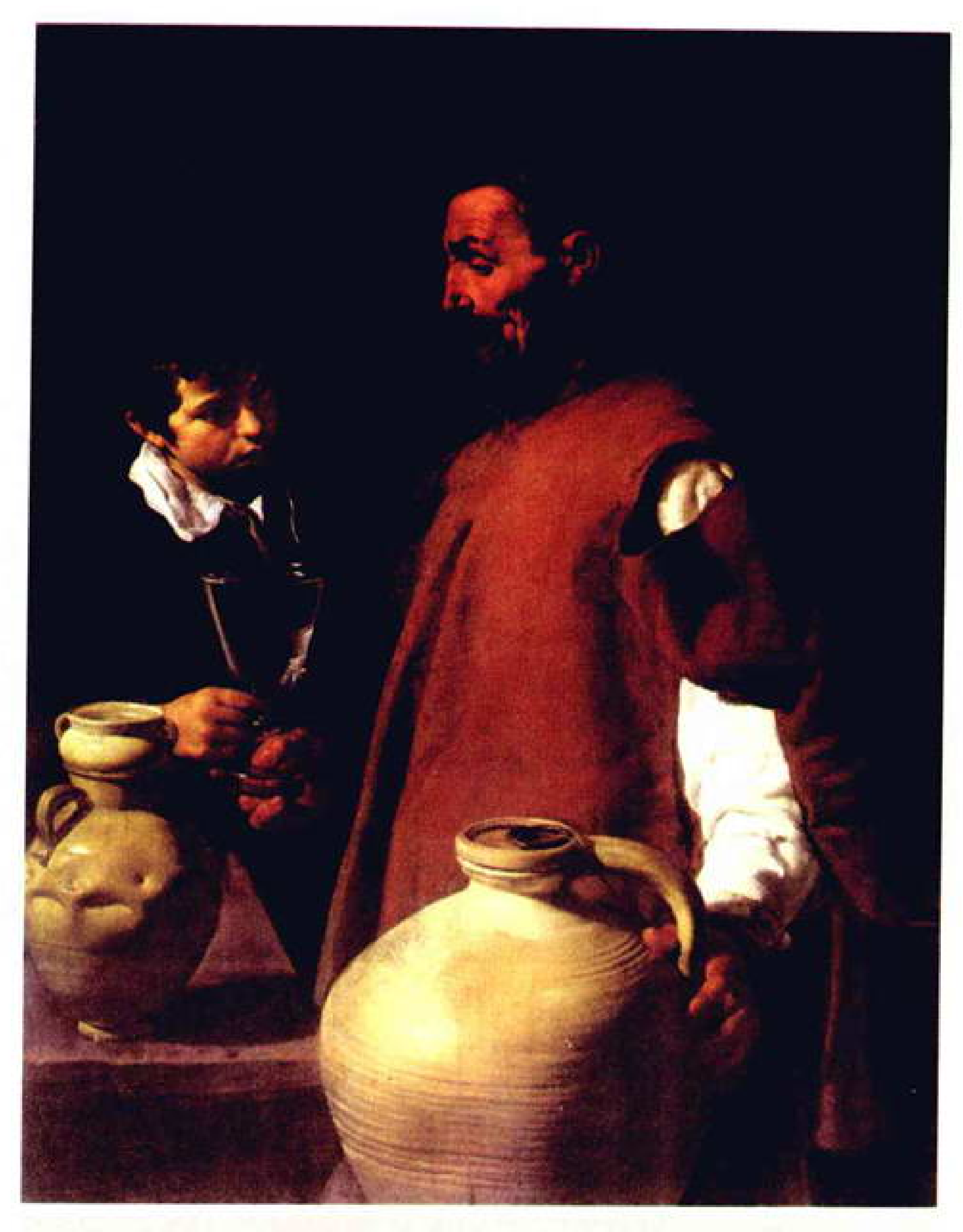
除了以上的历史画题材，戈雅的另一部分版画似乎只是描绘艺术家的梦魇而已。这些阴郁的梦境是以恐怖的形象来表达的，大都是巫婆和怪诞的幽灵的奇异怪像。从艺术发展的脉络来看，这也是传统发生中断的最突出的后果——艺术家觉得有自由把他们的个人幻象画出来，而在以前只有诗人才能如此。作为欧洲近代绘画的先驱，戈雅的艺术既具有鲜明的现实主义传统，又具有浪漫主义战斗的激情，深深地影响了后来欧洲艺术风格的发展。



卡拉瓦乔《女占卜师》



鲁本斯《抢劫琉硲普斯的女儿》



委拉斯开兹《卖水的老人》



扬·勃鲁盖尔《伊甸园》



雅·凡·鲁伊斯达尔《维克比·多斯泰德的风车》



普桑《台阶上的圣家族》





雷诺兹《黑尔少爷像》



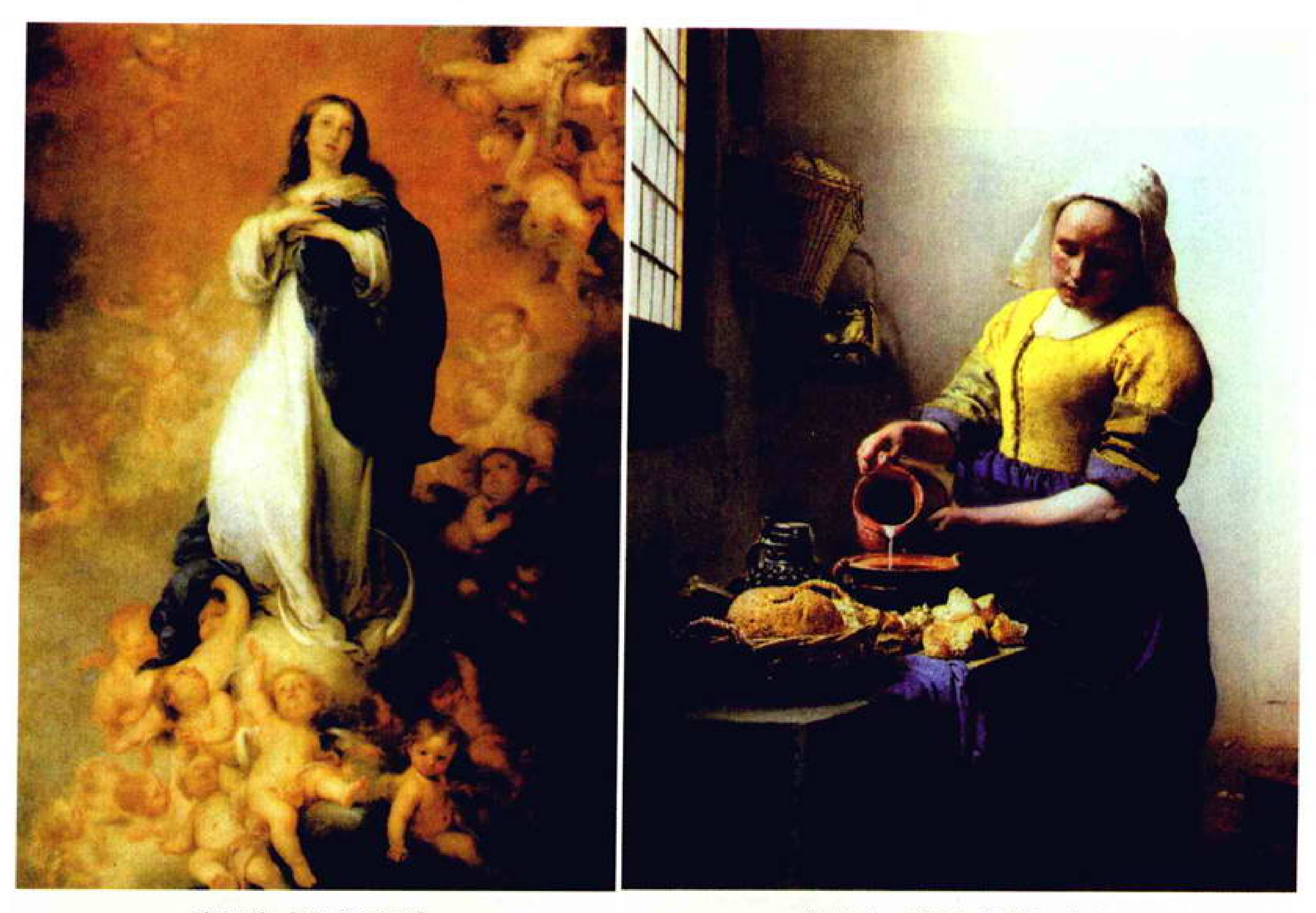
斯图尔特《理查德·叶芝夫人像》



庚斯勃罗《安德鲁斯夫妇肖像》



庚斯勃罗《清晨散步》



穆里略《清净受胎》

维米尔《倒牛奶的妇女》



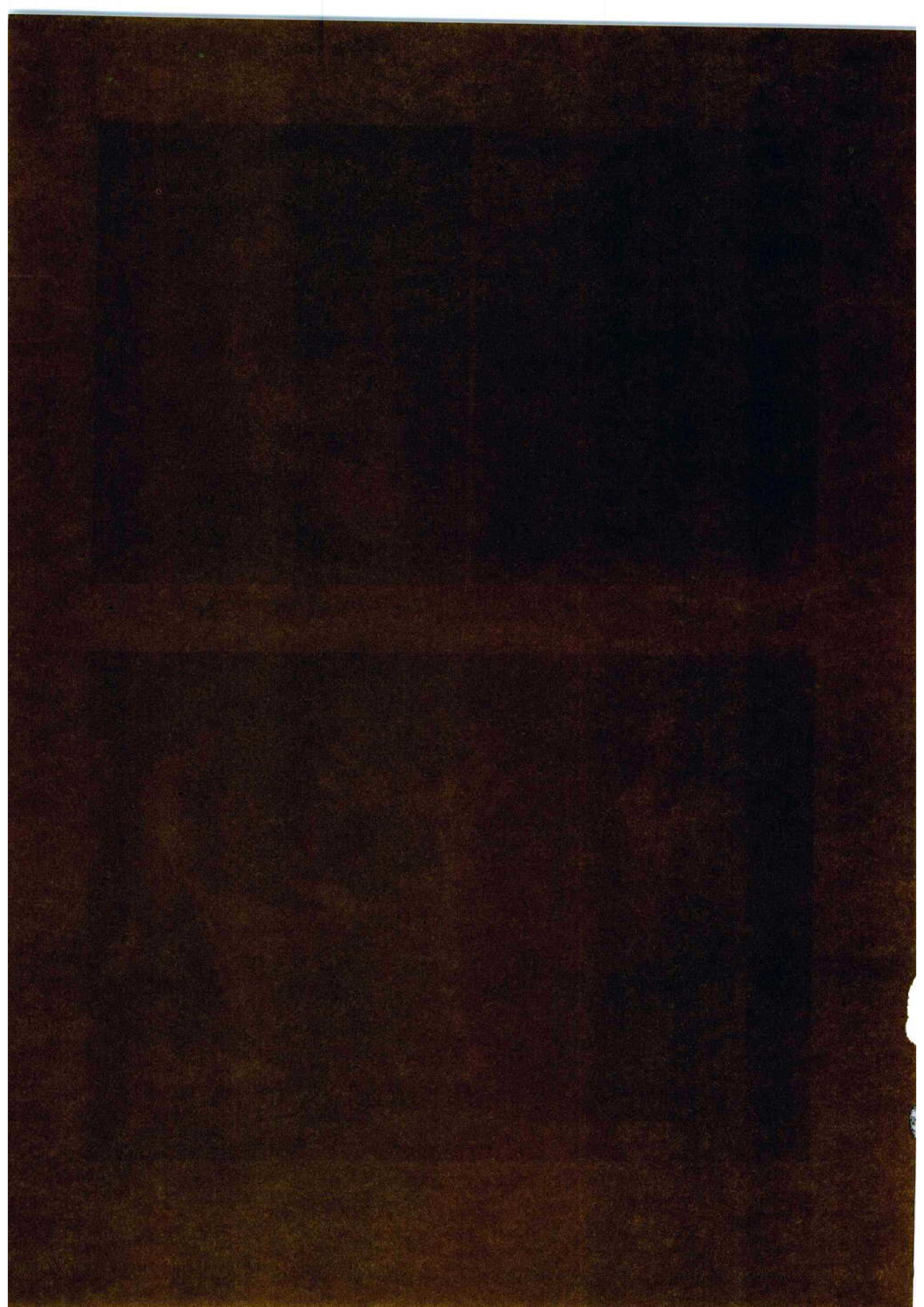
夏尔丹《铜储水器》



夏尔丹《午餐前的祈祷》



勒南兄弟《农民家庭》





第三章

革命的时代
——19世纪

19世纪是人类思想与艺术的一个大的转折点。对绘画而言，它甚至具有比文艺复兴更重要的现实意义，因为有关绘画的很多艺术观念更多地来源于它，而不是文艺复兴。

19世纪西方社会的大动荡、大进步，决定了西方绘画的大变革、大发展。当时的绘画在创作方法和艺术风格上的不断创新虽然不能与20世纪初的“日新月异”相比，但比历史上任何时候都更迅速、更强烈。在总体上，它表现为反对僵化、复古、纯理性和墨守成规的类型化，主张接近生活的有特性的个性化，鼓吹自由表达，尊重感性。这种趋势首先表现在古典主义的形成上。古典主义在艺术上追求形式的统一与和谐，作品外轮廓清晰流畅，色彩单纯柔和，具有很高的艺术价值和吸引人的魅力，其代表画家大卫和安格尔至今在西方美术史上散发着灿烂的光辉。

浪漫主义的兴起标志着第一次美术革命的开始。作为古典主义领袖的安格尔和作为浪漫主义领袖的德拉克洛瓦在艺术上的主张是势不两立的。浪漫主义是以古典主义的反对者的面目出现的，它的出现无疑是美术界的一次革命，代表了当时美术发展的一个新方向。

19世纪中叶，更具活力、与时代关系紧密的现实主义绘画重新确立了自己在西方美术史上的崇高地位。库尔贝的40幅写实主义作品展览是第二次美术革命的标志。现实主义绘画的发展并不因为保守派的反对而消亡，相反，它具有强大的生命力，库尔贝很快成为享有国际声誉的大画家。同时，俄国的批判现实主义“巡回画派”，以其鲜明的民主精神和对现实的深入把握，被载入绘画的史册，列宾、苏里可夫等人是它杰出的代表。

60年代，绘画的革命时代到来了。印象派兴起于法国，这一名称是由1874年该派画家举行画展时，批评家对莫奈所作《日出·印象》一画的嘲笑而来。该派反对当时学院派的保守思想和表现手法，采取在户外阳光下直接描绘景物，追求光色变化中表现对象的整体感和氛围的创作方法，主张根据太阳光谱所呈现的赤橙黄绿青蓝紫七种色相去反映自然界的瞬间印象，一反过去宗教神话等主题内容和陈陈相因的灰褐色调，使欧洲绘画出现发挥光色原理加强表现力的新方法，对绘画技法的革新有很大影响。代表画家有莫奈、毕沙罗、西斯莱、雷诺阿等。印象派不仅强调忠实于画家自身的主观感觉和理解，而且大大拓展了绘画对于光与色的表现，更重要的是，它为现代诸流派的产生与发展奠定了必不可少的思想基础。

后印象主义是19世纪末叶最重大的绘画现象。以塞尚、高更、梵高为代表的后印象主义绘画，彻底割裂了与传统绘画的关系，为20世纪的绘画开启了大门。

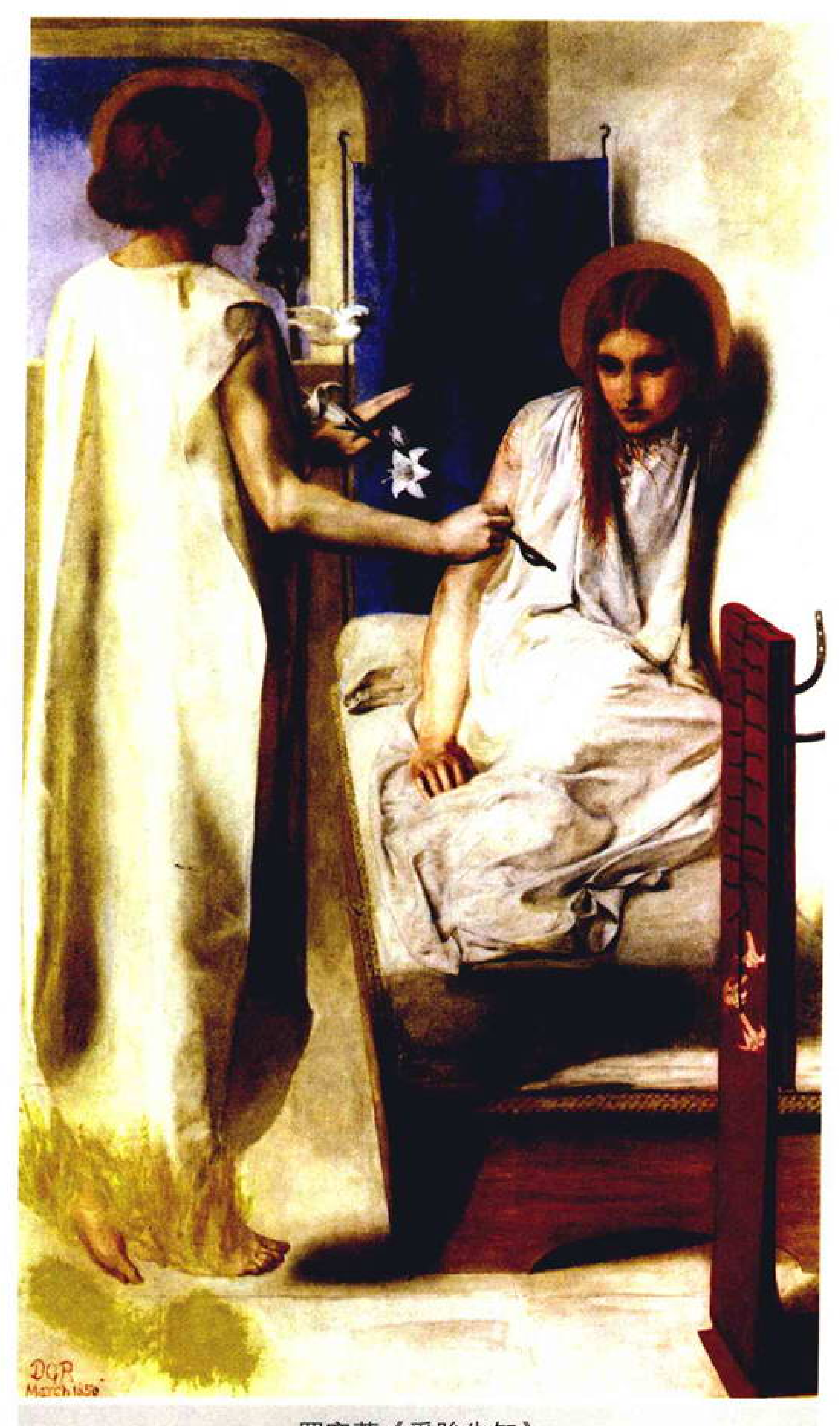


68. 神情惶恐的玛利亚

——罗塞蒂《受胎告知》

作为19世纪英国拉斐尔前派的重要代表画家，但丁·迦百利·罗塞蒂（Rossetti，1828—1882）显然与同时代的其他几位画家不同。他是拉斐尔前派艺术向后来唯美倾向转变的领导人物，同时也是绘画史上少有的取得独特成就的画家兼诗人。他远离社会问题，不趋向写实画风，执着于象征诗意的表现手法；其深厚的文学修养、高度的诗歌热情以及近乎悲剧性的一生，赋予了其作品盎然的诗情、朦胧的画意与浓浓的悲剧情绪。罗塞蒂的绘画多取材于宗教故事或者文学作品，尤其是多取材于但丁的诗，色彩明亮、构思朴素、细节精致、富于幻想。除此以外，就是以他心目中的妻子和情人的形象绘制的画作。

《受胎告知》是一幅典型的宗教题材作品，创作于1850年。画面整洁端庄，色彩较为单纯朴实，在对真实的追求中蕴含着装饰情调。画家以耀眼的白色作为全画的重点，以前来报信的天使手持百合花象征天赐福信，以开启的窗户中飞来的白鸽象征基督的降生。画中的圣母玛利亚蜷缩

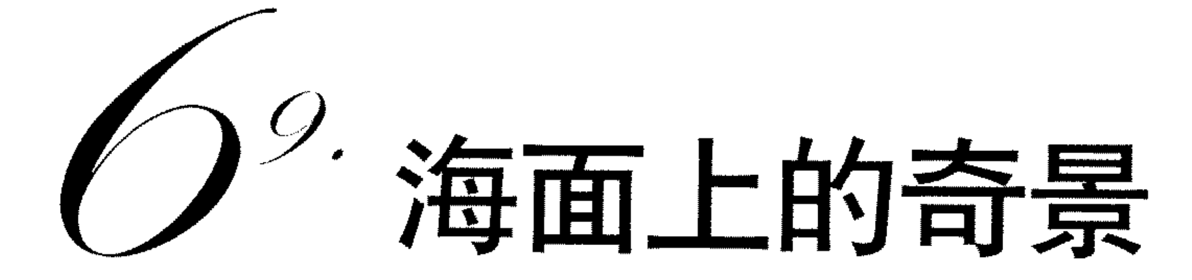


罗塞蒂《受胎告知》

在床榻上，神情惶恐、脸色憔悴，只能听从上帝的安排。作品虽然取材于宗教故事，但是充满了浓浓的人情味儿，如果人物的背后没有灵光，那和生活中的普通人是没有任何区别的。另一幅代表作《贝娅塔·贝亚特丽齐》，是罗塞蒂在他的妻子死后一年创作的油画，他借助少女象征性的形象，来纪念和追忆他死去的妻子，充分展示了画家理想中女性美的典型形象，体现了浪漫主义的象征表现手法。

1848年，英国皇家学院的一批学生为了反抗当时学院派艺术陈陈相因、缺乏创造的画风，提出要以拉斐尔以前的文艺复兴艺术为榜样，真实地表现自己的思想情感和观念，并忠实于自然、忠实于描绘对象。他们主张绘画题材应以宗教故事及富于基督教思想的文学作品为主，发挥艺术对社会的道德教育作用，来挽救英国绘画。他们称自己为“拉斐尔前派兄弟会”，后被称为拉斐尔前派(Pre-Raphaelite)，并于1850年举办了第一次画展。他们的画风审慎而细致，用色较为清新，具有早期文艺复兴的某些特点，受到艺术批评家罗斯金的支持，代表画家有罗塞蒂、米莱斯、休斯、布朗等。

罗塞蒂是拉斐尔前派中唯一坚定地走自己风格道路的人，作为一位具有诗人和画家双重气质的艺术家，罗塞蒂在绘画上发展了文学的职能，冲破了英国绘画长期沉闷的状态，为造型艺术的象征作用提供了新的可能，从而给欧洲大陆其他民族的绘画带来了新的刺激。



69. 海面上的奇景

——透纳《退役的铁梅雷尔号战舰》

威廉·透纳（1775-1851）是英国19世纪最富有创新精神的风景画家之一。他出生于伦敦的一个理发师之家，早年师从水彩画家托马斯·马尔顿学画。14岁时进入皇家美术学院学习，1802年成为皇家美术学院正式院士，之后便自设陈列室，并不断展出新作。除了在绘画上获得很高的名望，透纳还注重对于传统的吸收，同雷诺兹一样，对于理论的研究念念不忘。

他一生创作颇丰，去世后留下了近20000幅作品，包括365幅油画、135幅水彩画和1700多幅色彩速写。其中著名的代表作有《渡船遇难》、《退役的铁梅雷尔号战舰》、《暴风雪》、《国会大厦失火》等。

透纳的风景画尤其是表现海上景色的海景画十分生动。在他的作品中，自然总是为反映人的感情而服务的。面对大自然无法控制的力量，会使人感到自己的渺小和大自然的伟大，这使得透纳成为开创一代画风的风景画大师。创作于1838年的《退役的铁梅雷尔号战舰》是他最有代表性的作品之一。画面描绘了一艘屡建战功的帆船——夕阳下，平静的海面上，战舰铁梅雷尔号正被一艘使用蒸汽机的轮船拖回码头拆卸的情景。历经战火的战舰和小轮船从一个侧面展示了当时英国工业革命的历史趋势，然而，画家所要表现的主要内容并不在此，而是夕阳西下时海上那迷人的光色变化。海面上奇妙的景色，夕照的余晖，使画面产生了灿烂夺目的光感，令观者感到一种雄浑磅礴的气势。

透纳具有过硬的写实技巧，在表现手法上却充满浪漫主义的激情。他的风景画多表现大海、云雾、

透纳《退役的铁梅雷尔号战舰》

大气等，同时也非常注重作品的光色效果和画面气氛的表现。画面中的事物沐浴着光线，闪耀着美丽，然而却不是安宁的而是运动的，不是单纯和谐的而是壮丽炫目的。他对大自然光色变化的观察研究和熟练的绘画技巧，极大地提高了油画色彩的表现力，给后来的法国印象主义绘画以启示，并把欧洲的油画艺术从古典的束缚中解放了出来。



质朴幽雅的典范

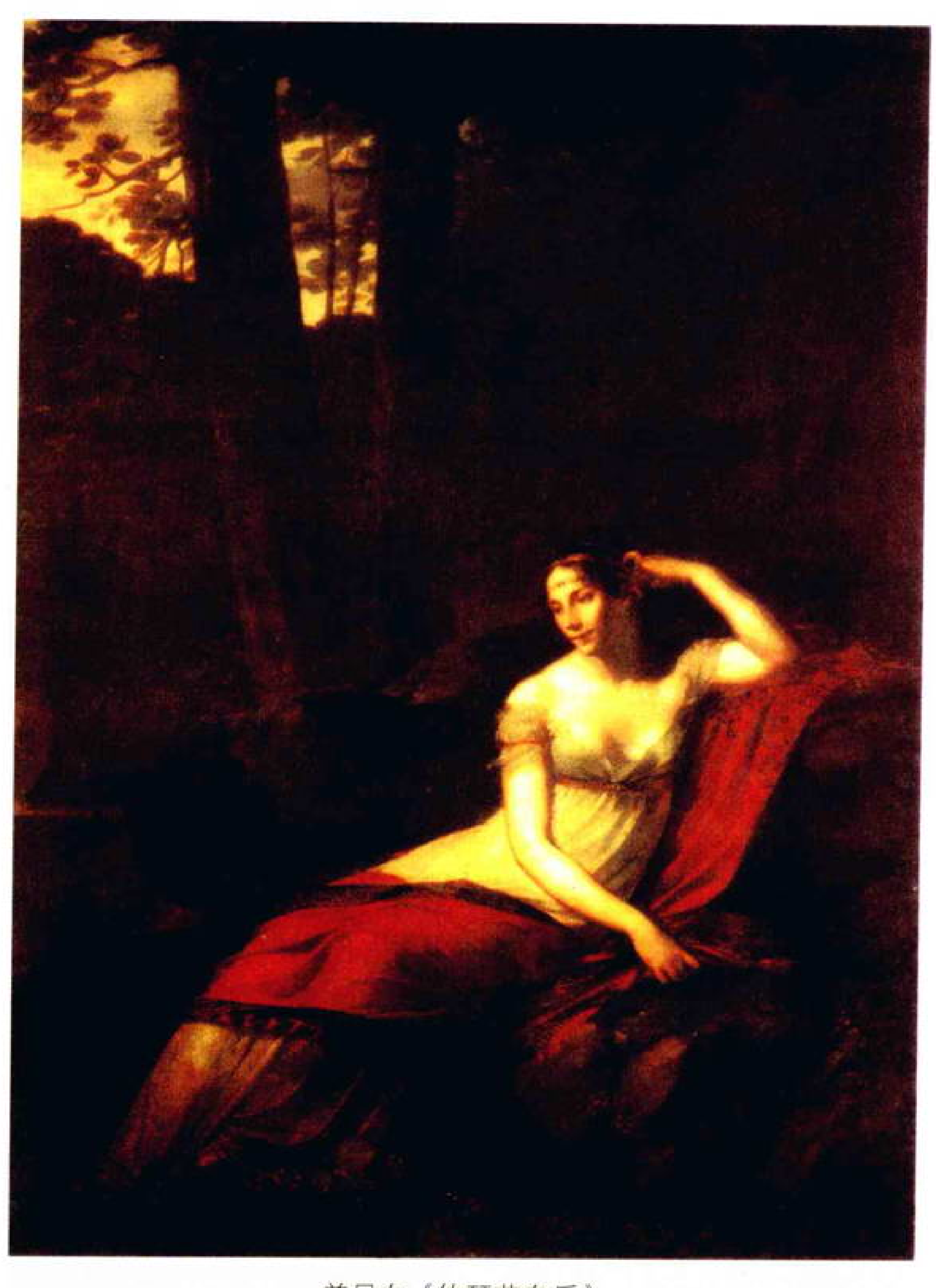
——普吕东《约瑟芬皇后》

普吕东1758年4月4日生于克吕尼，1823年2月16日在巴黎逝世。他早年曾留学罗马，在艺术上受文艺复兴诸名家，特别是达·芬奇和科雷乔的影响。其作品追求古典美，富于感情色彩。作为19世纪法国浪漫主义绘画先驱和古典主义的代表人物，普吕东的绘画题材是多方面的，他不但擅长寓意和神话题材的创作，在肖像画方面也显示出杰出的才能。

普吕东成名很晚，他50岁时所作的《正义与复仇女神追赶凶手》终使最反对他的人都不能不承认他是无可比拟的大师，而唯一的指责是说他把凶手画得太可憎了。《约瑟芬皇后》把人体美画得有如上界笙歌，可谓温柔高雅之极。遗憾的是画家当年为臻于完美而大量用油和薄施透明色，以致刚画完时灿烂辉煌的颜色今日已灰暗得令人难以想象其昔日之华美。不过，画中人物略带忧伤的娴雅，以及优美的造型，仍然足以颉颃画家一生敬仰的达·芬奇。

约瑟芬是拿破仑的妻子，能给约瑟芬画像是因为画家的绘画天才受到拿破仑的赏识，因此被允许为皇后画像。约瑟芬长得秀丽、庄重，普吕东非常喜欢画她，并想以约瑟芬为模特来完成自己肖像画方面的杰出作品。他曾构思了很多草图，这幅肖像的构图是最成功的一幅。画家将皇后安排在马尔梅松城堡花园的一角，约瑟芬侧身斜靠在石椅上，左臂撑起扶托着头部，古典发式下那凝视的眼神、微微收紧的嘴角，让人们感到皇后沉陷在久久的忧思之中。约瑟芬穿着白色的轻纱长裙，膝头盖着红色镶边大氅，那颀长、匀称的身材，丰满的胸脯和娇柔的肢体扭转成优美又略带慵懒的姿态，在画家笔下充分体现出古典美的特征。普吕东将背景处理得很暗，参天的古树、飘逸的枝叶给人以幽静、神秘之感，在这样的背景衬托下，约瑟芬更是如梦中一般处于朦胧的，甚至是飘忽不定的境地。

普吕东的作品，向来以优雅并带有深沉的浪漫情调而著称。作为一个画家，他看事物不仅用眼睛去观察，他更用自己的心灵去感受，因此他的肖像画，尤其是这幅作品，能让读者在欣赏画面外在美的同时，还有一种回味和遐想。普吕东死后，这幅画曾因画名而引起过一场争论，有人说这不是皇后约瑟芬，而是拿破仑的女儿奥尔唐斯。后来经过长期的争论和考证，终于使这幅母女形象混淆的争论得以解决，证明了这幅肖像画的是皇后约瑟芬。这幅名画现藏于巴黎卢浮宫。



普吕东《约瑟芬皇后》



1. 浪漫的历史画

——格罗《拿破仑视察雅法鼠疫病院》

格罗出生于一个肖像画家的家庭，自幼就受到艺术的熏陶，少年时代见到大卫的《荷拉斯兄弟之誓》一画后，颇受震动并进入大卫的画室学画。1793年，他去到意大利，对威尼斯画派和鲁本斯的色彩非常钦佩，从而对新古典主义画风有所不满。格罗最优秀的画是历史画。自从他进见拿破仑以后，就成为拿破仑的随军画家，画了许多歌颂拿破仑业绩的军事画。

1796年，他的第一幅成名作《拿破仑在阿尔柯桥上》问世，立即因其富于激情而使当时的人们认定它的价值。1804年，他画了第二幅名扬天下的画，这就是《拿破仑视察雅法鼠疫病院》，从而被看作是浪漫主义的历史画家。之后，他又画了《阿布基尔》等充满诗意而又皆具浪漫主义特征的历史画。

这幅《拿破仑视察雅法鼠疫病院》是画家根据1799年拿破仑东征叙利亚途中的史实创作的。雅法城是当时叙利亚的军事要地，拿破仑如果在雅法以及阿克城消灭敌军主力，就可以完成这次东征大业。但在激战中，全军遍染鼠疫，情况十分严重。拿破仑为此下令，所有骑兵在行军中一律下马，并身先士卒，徒步行军，以让出足够的马匹来运载病号与伤员，并将重病患者安排住院治疗。画家目睹了这场瘟疫的惨状，激昂地用彩笔画下鼠疫患者经受的各种痛苦场面，表现拿破仑和他的部属亲临病院探视士卒的情景。画面具有史诗般的气魄，细节刻画惊人的细腻。拿破仑和他的军官们位于画的中央，左右有两组鼠疫病人，前景则是隐没在暗影中的重病员。众多的人物在均衡的构图与富有旋律的节奏中取得统一。东方式的大厅拱门外，是古城堡的围墙，远景是阿拉伯建筑和丘陵，表现了典型的历史环境。画家使用建筑的透光，集中于右方，以突出拿破仑的形象。左边人物中有个垂危者正挣扎着，激动地想抬头看一眼统帅。这种强烈的情感和拿破仑的冷静与严肃形成鲜明的对比。画上病员的激情、绚烂的色彩和东方的异国情调，表现了浪漫主义绘画的特征。

格罗的历史画总是笼罩着一股战争的烟尘。在这里，他以一种富有东方格调的伊斯兰建筑为背景，来代替过去常见的作战场景。拿破仑的出现就像一个奇迹一样，令人意想不到，患者报以一种惊愕的目光。显然，拿破仑这个形象是带有传奇性色彩的，他精神振奋地来探望那些赤身裸体的无望的病患者，而这些临近死亡的鼠疫病人期望这位“常胜将军”能为他们带来一点生存的希望。画面色彩是那样绚丽、奇突，响亮的色调中充满雾化的气氛。

晚年时，格罗一直在新古典主义与浪漫主义之间徘徊，陷于深深的矛盾之中。当他的巨作《赫格里斯和狄阿米特》深得大卫的赞许时，却又受到当时人们的攻击与否定。在矛盾之中，他无法解脱，终于在1835年6月25日投塞纳河自尽。



格罗《拿破仑视察雅法鼠疫病院》



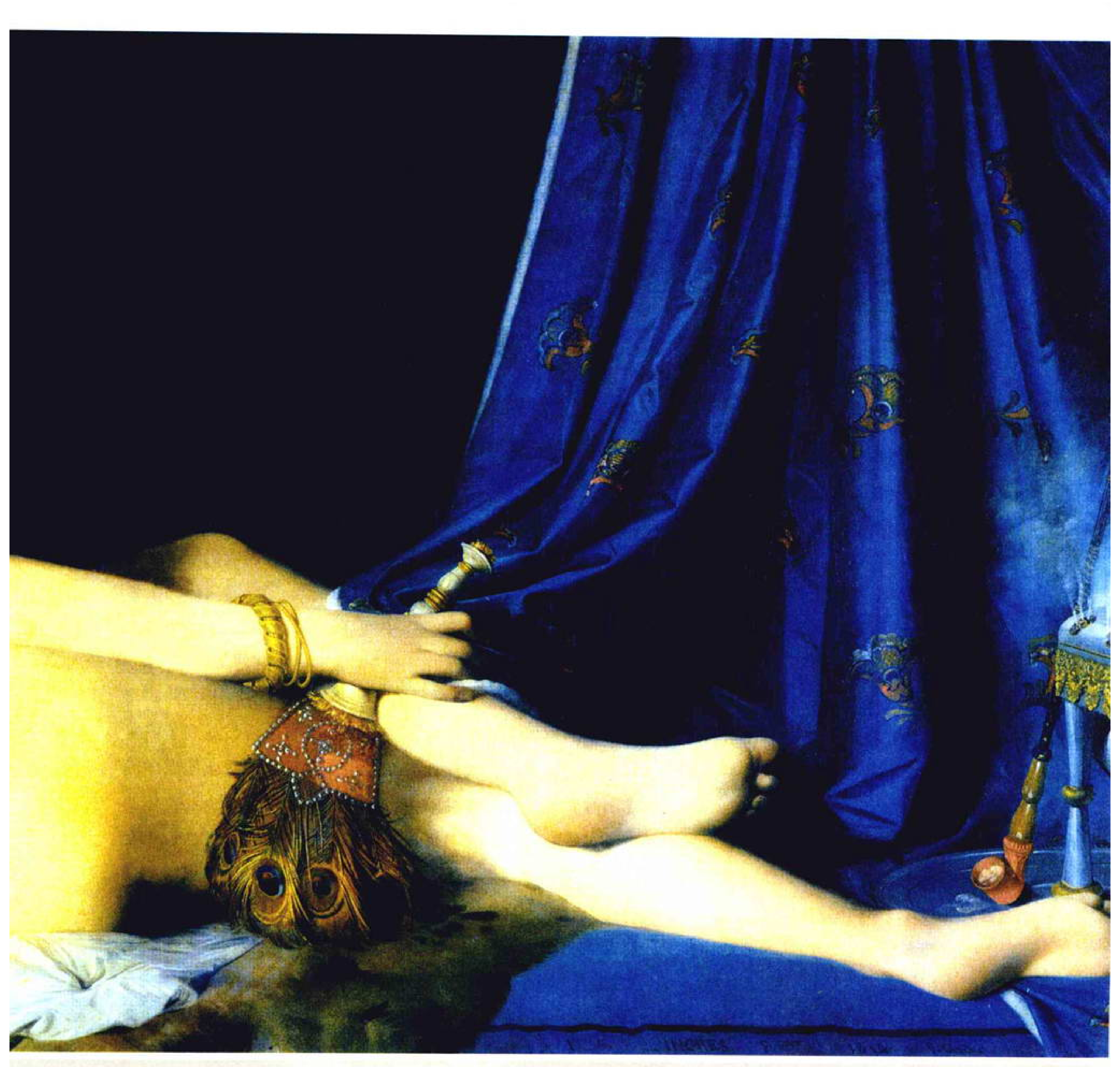
怪异的优美

——安格尔《大宫女》

安格尔是法国古典主义画派最后的代表。他生于蒙特庞省，曾经向杜尔兹学习绘画，17岁时到巴黎，投入达维特门下。当时，达维特正担任拿破仑的首席画师。安格尔极受达维特的喜爱，达维特还曾为他画过一幅肖像：那微微皱起的眉毛下，有着一双认真思考的眼睛。1806年，安格尔赴意大利，1824年回到巴黎。后来，1834至1841年，他再赴罗马，深刻地研究了文艺复兴时期意大利古典大师们的作品，尤其推崇拉斐尔。经过达维特和意大利古典传统的教育，安格尔对古典法则的理解更为深刻，当达维特流亡比利时之后，他便成为法国新古典主义的旗手，与浪漫主义相抗衡。

《大宫女》中描绘了具有强烈东方情调的土耳其闺房生活：一位全身裸露的宫女侧卧在华丽的床上，弯曲成优美弧度的背部完全暴露在人们面前，形成一种怪异的美感。画面中最引人注目的是宫女的裸体。这是一个完全不符合实际的夸张了的形体，脊柱被加长了。有一位批评家提出“多了三块脊骨”，但是正是这

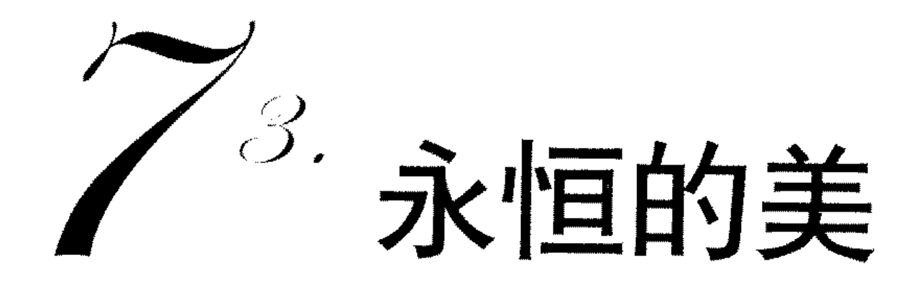
种“没有骨头”的变体增强了裸体特有的妩媚感。宫女的手臂也不符合解剖构造原理，粗细一致的拉长，与脊柱、腰身相互呼应，减轻了立体感。饱满浑圆的乳房、扭曲的脚……所有的一切形成了一种韵律感，人们的视线全被吸引到宫女柔软优美的背部，营造出一种神秘的气氛。与抽象的人体不同，画面的背景采用了写实主义手法。这种真实的情境的描绘，增加了画面的说服力，使人们产生似梦非梦的幻觉。整个画面的色彩非常大胆，背景上很强的蓝色和裸体肌肤的黄色，以及人体的明暗和粉红色调极不协调，但是却有其自身的节奏感。这幅画中，安格尔为了营造出宫女整体曲线的美感与节奏感，对形体进行了抽象变形，而且这种对美的追求不仅没有减弱画面整体的真实感，反而在画面上创造出一种神



安格尔《大宫女》

秘、典雅和抒情诗般的意境。

《大宫女》一经问世，就遭到了当时很多评论家的批评。他们讽刺说："安格尔先生画活人，就像几何学家画固体一样。他把人体的各个局部忽而放大，忽而缩小。有时他感到沮丧，便不再加强这种可诅咒的立体感，开始使轮廓完善。这就叫舍本求末，用刀鞘代替宝剑来决斗。"然而安格尔的学生、曾为其老师作传记的阿莫里·杜瓦尔说得就比较中肯："他可能是对的，可是这又怎么样呢？也许正因为这段修长的腰部才使她如此柔和，能一下子慑服住观者。假如她的身体比例绝对的准确，那就很可能不这样诱人了。"的确，在对美的追求中，形与美往往会产生冲突。面对这种两难的境地，安格尔没有裹足不前，而是显示出探索精神，而恰恰也正是这一点使安格尔迥然独立于同时代的画家中。具体的形可以让位于表现效果，节奏感重于一切景观，《大宫女》中拉长的背部、夸张的手臂无不显示出安格尔对美的追求。而且更具魔力的是他能把这种美纳入真实中，达到美与真实绝妙的结合。



73. 永恒的美

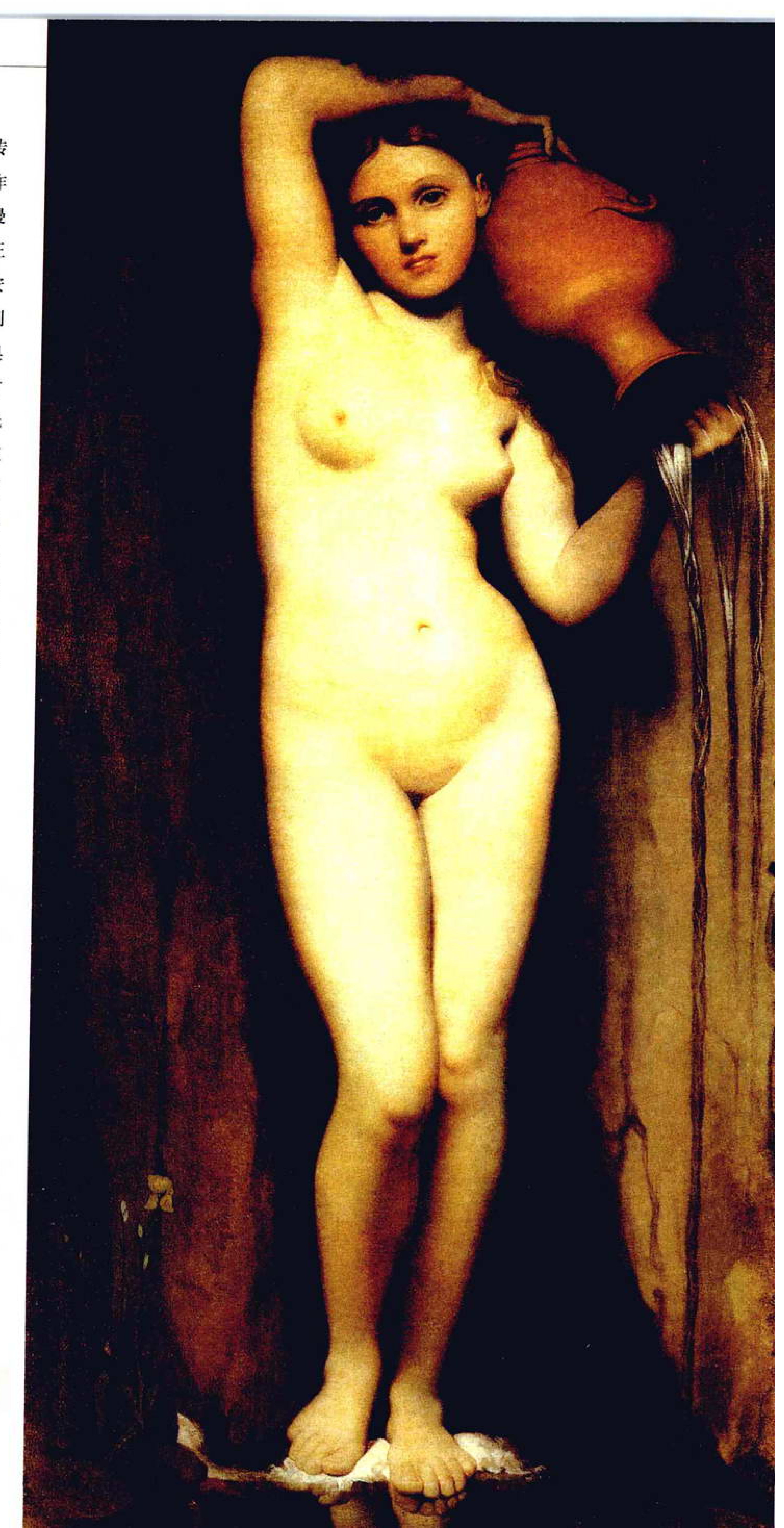
——安格尔《泉》

《泉》创作于1856年，安格尔此时已76岁高龄。但实际上这幅画早在1820年他就开始酝酿了，安格尔用了36年的时间来构思他心中"永恒的美"。向上的手臂、微倾的腰身、半曲的纤腿……所有这一切构成了身体的全部曲线，这种曲线极富节奏感，与线形的泉水形成了鲜明的对比，愈发显出少女身体的曼妙与美感。在这里，裸女的全部曲线成为了画作的主体，人们的视线完全被曲线掌控，我们不仅注视着它们，似乎完全被它们包围，我们也在触摸着它们。整个画面如同完美的乐章，如同顺着飞泻的清泉流动的韵律，舒缓的音符从少女光滑的手臂上轻轻流下，在动人的线条中回环往复，再隐入到地面飞溅的水花中。

《泉》完美地体现了安格尔终身追求的"永恒的美"，通过线条、形体、色调塑造出一种和谐的女性美。安格尔把他心中长期积聚的抽象出来的古典美与具体的写实少女的美相结合，找到了完美统一的形式。他在这幅画上展示了可以得到人类普遍赞美的美的恬静、抒情和纯洁性。少女的裸体健康、自然、饱满，整个构图严谨、单纯，充满真实感，富于女性魅力。安格尔为了营造出少女整体曲线的美感与节奏感，创造了一个人世间根本不可能有的少女。有评论家这样评价《泉》："这位少女是画家晚年艺术的产物，她的美姿已超出了所有女性，她集中了她们各自的美于一身，形象更富生气也更理想化了。"

安格尔曾经说过："我的创作在很久以前就只追慕一种范本，即产生于那个光辉时代的古典艺术及其杰出的艺术大师们，拉斐尔为这一时代建立了一个永恒不变的艺术美的领域。我感到一种我确实在用自己的绘画证明我倾全力模仿他们的倾向，并继续走他们所开创的那条艺术道路。"尽管安格尔一

直恪守古典主义传统，但他的不少作品中也表现出浪漫主义手法。或许正是这一点，才使安格尔保持了自己创作的独立性。泰奥菲尔评价安格尔时说到："安格尔先生最伟大的贡献在于他把从古希腊到文艺复兴时期的火炬抓在手里，并且不让它熄灭，虽然有许多嘴想吹熄这个火。应当说，他确实用心良苦。"



安格尔《泉》

74. 浪漫之筏

——籍里柯《梅杜莎之筏》

籍里柯（1791–1824）是法国浪漫主义绘画的先驱，对法国的浪漫主义和现实主义绘画都有着重要的贡献。17岁时，籍里柯曾在古典派画家格罗的画室中学习，后来因不遵守古典主义的法则而被赶出画室。他早年的色彩深受鲁本斯和弗兰科尼两位大师的影响，也曾经被大卫的革命精神所吸引。1816年，籍里柯到了意大利，并悉心研究了米开朗基罗和意大利巴洛克画家的作品。籍里柯创作的油画感人至深，以注重个性、幻想和夸张为特征。他的绘画中宏大的构图与色彩是与学院派和新古典主义的原则相悖的，但他直接影响了后来成为法国浪漫主义美术杰出代表的德拉克洛瓦，并且影响了19世纪其他艺术流派的兴起。

这位只活了33岁的美术大师，在他26岁时，用了18个月的时间创作出了《梅杜莎之筏》这幅震动法国、波及欧洲的写实巨作。《梅杜莎之筏》题材反映的是沉船事故，画面暴露出法国波旁王朝的极端腐

籍里柯《梅杜莎之筏》

败。19世纪初，法国海军部任用了一位根本不懂得航海的人肖马雷任远洋船“梅杜莎号”的船长，这艘巨型船在驶往非洲途经布朗海峡时触礁沉没，船上有权势的人都乘小船逃命了，遗下150多名乘客和船员。他们为了生存造了一只木筏漂泊于海上，半个月后得救的时候，筏上生还者只有15人，上岸后又死去两人。当时的法国政府害怕此事张扬出去以后会受到舆论谴责，只在官方报纸上发表了一条简短的消息。后来两位木筏上的幸存者将这次遇难的经历印成小册子公开发售，轰动了国内外。这宗海难事件激起法国人的强烈不满，受到社会各界舆论的谴责，富有正义感的画家籍里柯从这一真实事件出发，创作了这幅世界名作——《梅杜莎之筏》。

画家为了描绘这起真实事件，阅读了生还者的回忆文字，并访问了幸存的那几个人，请他们作指导。自己还做了一只类似的木筏，亲自在海上漂泊，以获取真实的环境、气氛和对大海风浪变幻的体验。他构思良久，先后构图多幅。为了能真实地再现当时的情和景，他亲自到病院观察垂死的人的情态；为了描绘死者的肉体色彩，他将解剖的死人体浸于海水中观察其颜色变化；他还请黄疸病人为他做模特儿。这幅画描绘了遇难者呼救的紧张瞬间，他们居高呼喊远方的救生船。画家有意在背景上画一风帆，逆风将木筏往后吹行，表现出遇难者向往救生船的心情和逆风逐渐将木筏往后吹的现实造成的对立的紧张气氛。这幅画画面巨大，结构宏伟，气势磅礴，情节激动人心，构思大胆富有戏剧性，构图严谨充满律动，画中人物情感激越，人体塑造坚实有力度，光影对比强烈，整个色调阴森沉郁，显示出震撼人心的悲剧力量。激情正是浪漫主义的精神所在，但画中那座人体构成的金字塔不免有古典主义的遗风，在这幅画中浪漫主义的激情和古典主义造型交织在一起，构成由古典主义向浪漫主义过渡的杰作。

这幅杰作的问世，开辟了浪漫主义的艺术道路。法国历史学家弥列什赞扬说：“籍里柯独自一人凭自己的力量把船引向未来，法兰西本身、我们本身在《梅杜莎之筏》上被表现出来了。”



5. 战斗进行曲

——德拉克洛瓦《自由领导人民》

德拉克洛瓦，法国画家。1798年4月26日生于沙朗通·圣莫里斯，1863年8月13日卒于巴黎。1816年进入美术学院，在盖兰的画室学习，他崇尚意大利文艺复兴美术，并且继承和发展了威尼斯画派、荷兰画派和鲁本斯、康斯泰布尔等艺术家的成就和传统。他与雨果、柏辽滋等共同确立了法国浪漫主义运动在历史上的辉煌地位。他曾说：“我虽然未能为祖国的自由而作战，但我至少要用绘画来为祖国争光!”

《自由领导人民》完成于1830年，是一首歌颂人民争取自由和权利的颂歌。这幅画标志着德拉克洛瓦艺术的成熟。画面描绘的是法国“七月革命”中一次有名的街垒战。1830年7月26日，国王查理十世企图进一步限制人民的选举权和出版自由，宣布解散议会。巴黎市民闻讯纷纷起义，他们走向街垒，于7月27日至7月29日为推翻这个第二次复辟的波旁王朝，与保皇军队展开了白刃战，最后占领了王宫。在



德拉克洛瓦《自由领导人民》

法国历史上被称作“光荣的三天”。在这次战斗中，圣德克区的克拉腊·莱辛姑娘一马当先，在街垒上举起了象征法兰西共和制的三色旗；少年阿莱尔为把这面旗帜插在巴黎圣母院旁侧的一座桥顶上，最后倒卧在血泊中。画家目击了这一悲壮激烈的巷战景象，义愤填膺，决心画一幅大画，来描绘群众革命的壮举。画上所展示的这幕硝烟弥漫的巷战场面，是他在自己上百幅“七月革命”街垒战的草图的基础上定稿的。德拉克洛瓦以紧张的战斗场面歌颂了革命者为自由而战的伟大精神。

画作采用浪漫主义手法，描绘了工人、小资产阶级、知识分子、人民群众的形象。画面的中心人物——共和国自由之神的象征，是他所塑造的最优美的形象之一。这个形象就像一篇个性解放和艺术自由的宣言，它具有德拉克洛瓦素来喜爱的那种古典作品质朴之美。她一手拿着枪，一手高举着大革命时期共和国的三色旗，向人民发出号召，引导人民奋勇前进。这是一个虚构的半人半神的、既是现实的又



是理想化的人物形象，是法兰西人民革命的象征，她寄托了画家的革命感情和对英雄气概的向往。在艺术处理上，画家将女神高举着的旗帜顶部有意地截去了一角，没有完全在画面上呈现出来。这个细节似乎让人感到，人民斗争的力量是这样巨大，以致有限的画框都容纳不下。在自由女神的身旁，画家真实地描绘了“七月革命”的队伍：手拿武器的学生、工人、市民、知识分子。在女神的脚下是街垒战斗中倒下的尸体，远景是硝烟弥漫中的巴黎圣母院的轮廓。最有兴味的是自由女神身旁那个双手拿枪的小学生，他把巴黎人民在这次革命中表现的昂扬的革命精神表现得更加充分。德拉克洛瓦还谈到，画中那个双手握枪的知识分子的形象，是根据他自己的容貌描绘的，这是画家的有意安排，表明了他对这次革命的竭诚拥护。

这幅画整个画面色彩和明暗的对比都十分鲜明强烈，笔触奔放，加上革命者奋勇前进的强烈动势，使这幅作品又犹如一支音调昂扬、节奏快速有力的战斗进行曲，催人激昂，令人振奋。

这幅画于1831年5月1日在巴黎展出时，引起了社会的热烈反响。德国大诗人海涅也为此画写了赞美诗。这幅画于1831年被法国政府收购，在卢森堡宫里展出了数月，后因时局变化，还给了画家本人。17年后，法国爆发了1848年“二月革命”，法国人民又要求把此画重新在卢森堡宫公展。同年6月，巴黎工人起义，此画又被政府当局摘下，理由是这幅画具有煽动性。后来直到1874年这幅画才被送进卢浮宫，足见这幅画的感染力是超时代的。

76. 死亡与毁灭

——德拉克洛瓦《希阿岛的屠杀》

《希阿岛的屠杀》作于1822年，当时土耳其人占领了属于希腊版图的希阿岛，并且血洗了这个小岛。据说被杀的平民有23000人，被卖为奴隶的有47000人。侵略者的暴行激怒了全欧洲的进步人士，也深深地激怒了画家德拉克洛瓦，他怀着巨大的同情，以鲜明有力的构思、动人心魄的形象和雄劲奔放的构图揭露了土耳其人的残暴罪行。

《希阿岛的屠杀》生动地展示了人类的悲剧。在正义与邪恶、美与丑的有力对比中，鲜明地体现了德拉克洛瓦的感情与立场。在构图上，画家把手无寸铁的、遭受凌辱的一群希腊人安排在前景上，他以美妙的色彩配置和生动的造型，塑造了这些瘫坐在地上的男女老少的形象。在画面右下方横躺着奄奄一息、胸怀袒露的少妇，不懂人事的婴儿正伏在她胸前寻找活命的母乳；画面左边一组手无寸铁的男女老少，已经失去反抗的能力，濒临绝望，束手待毙；前景坐着一位老妇人，抬首仰望苍天，向上帝求助和控诉，有人认为这个形象就是画家当时的精神形象；画家特别在前景右上方画了一个骄横残暴的土耳其士兵，

勒马驻足，以胜利者的姿态得意地看着被他们踩躏过的土地，在他的马后还拖曳着被缚的裸体少女，那是豺狼的猎物。这是一幅画家用生命激情、用愤怒与同情、用狂放的笔触和强烈的色彩塑造出来的人间悲剧场面。

这幅画中，画家把全部注意力放在了色彩的力度上，他采用豪放的大笔触，通过明暗对比与人物的动态，将画面分为前后两个大层次。评论家戈蒂埃感概道："强烈的色彩，画笔的愤怒，他使得古典主义者如此不满与激动，以致他们的假发都发抖了，而年轻的画家却感到非常满意。"与《但丁之舟》相



德拉克洛瓦《希阿岛的屠杀》

比，德拉克洛瓦的风格在这件作品中表露得更为充分，他绘制《希阿岛的屠杀》时进一步抛弃了古典主义者及格罗、籍里柯所倚重的绘画语言。正是他强烈地体现出反叛古典主义法则的特点，在以前曾赞美德拉克洛瓦的画坛前辈格罗也有点儿经受不住了，不由得把这幅画称为“对绘画的屠杀”。但是这一场沸沸扬扬的争执，却进一步确立了德拉克洛瓦作为新绘画流派伟大代表的地位。

德拉克洛瓦是一位站在巨人肩膀上开创了法国美术新局面的艺术巨匠，在他身上已出现了印象主义和表现主义的萌芽，雷诺阿、塞尚、梵高都被他高超的艺术技巧和修养所影响，也就是说他推动了以后这些艺术流派诞生的进程，丰富和发展了法兰西民族文化，同时也对世界美术的发展产生了深远影响。



7.7 现实的苦闷

——杜米埃《三等车厢》

奥诺雷·杜米埃（1808–1879）是法国19世纪最伟大的现实主义大师。杜米埃一生中画了4000多幅石版画和油画，画风崇尚现实主义，但画意却蕴含着强烈的讽刺意味。评论家们把他那些讽刺性作品称为“没落阶级集体形象的辞典”。杜米埃的油画不注重学院式的严谨的素描技巧和结构，技法简略，因而不为当时画坛所重。杜米埃最为人熟知的作品有《三等车厢》、《三个交谈的律师》等。

《三等车厢》作于1862年，是一幅描绘受尽人生坎坷的下层市民的风俗画。当时法国政治形势低落，社会普遍陷入一种彷徨与苦闷的情绪中。这幅画中这些市民来自不同的地域，但是他们都在向往着找到各自的谋生出路。

《三等车厢》的车厢里很拥挤，所有的旅客都显得风尘仆仆，似乎艰辛的农村生活已经把他们折磨得疲惫不堪了。前排坐的像是一个贫苦农民的家庭：满脸蒙着风霜的老太婆、怀抱幼儿的农村妇女、疲倦地打盹的小男孩，他们在颠簸的旅途中相依为命。车厢的后排，或许都是短程乘客：有的站着，有的坐着，显得有些拥挤；尽管他们在彼此对视，却好像非常陌生。从车窗投射进来的柔和的光线，勾勒出前景上两个农妇的轮廓，明确而清晰，朦胧中还有一种无法言说的圣洁。杜米埃在油画的创作上也像他的版画一样，喜欢使用线条，明暗处理比较简单。

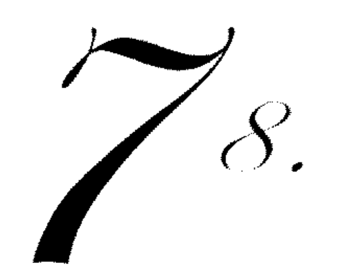
在杜米埃的画面上常有着流畅的轮廓线，所以颇有版画的特点。他不重视学院派的那套正规画法，他的油画都带有一种未完成性。他不追求形体感或者正确表达每个形象的结构。观赏杜米埃的油画，就可以发现这位艺术家所寻求的，不是艺术形象本身的感染力，而是整个画面所反映的生活主题。在法国资产阶级民主革命年代，除了米勒的某些作品之外，在多数油画上是看不到下层人民的真实生活的，而杜米埃的这幅油画却是反映下层人民生活的鲜明例子。

这幅画好像既表现了短暂的旅途生活，也象征着人生的漫长道路。不同的人有着不同的表情，象征着他们在人生的道路上各自有着不同的遭遇。在这类作品中，既没有幽默，更没有讽刺，而是十分严

肃地表现了画家对劳动人民命运的关心。画家准确地把握了近代都市的新鲜景象以及不同人物、不同心态、不同关系的人们拥挤在一起的隔阂感和孤独感。

从这幅油画中，我们不难看出杜米埃已经远远超越了古典主义和浪漫主义的规范。他不仅仅把创作的主题从历史性的题材转向了当代的现实生活，而且把创作手法从面面俱到、精描细刻的作风中解脱出来。他那敏锐、活泼、抒情的色块，简洁、泼辣和自由不羁的笔法不但给予后来的艺术家以深刻的启迪，也为现实主义美术创作原则的确立起了重要的作用。

杜米埃《三等车厢》



78. 爱艺术也爱土地

——米勒《拾穗者》

米勒（1814–1875)是法国19世纪最杰出的以表现农民题材而著称的现实主义画家。1814年10月他出生于诺曼底半岛格鲁什村的一个耕农家庭，1875年1月在巴比松去世。他自幼参加田间劳动，18岁来到瑟堡师从当地画家学习，23岁获得瑟堡市议会的奖学金,后跟随德拉罗什学画,但更吸引他的是卢浮宫中的名画。他从米开朗基罗和普桑的画中学习宏伟的纪念碑式的形式和气派,从伦勃朗和夏尔丹的画中学习富有平民生活气息的内容和表现技巧。米勒于1849年夏到巴比松村定居,但枫丹白露森林的景色却不是他画布上的主要内容,他的主要描绘对象是法国农村的劳动者。

米勒曾因他的“乡下佬模样”和质朴的画风被巴黎沙龙中的某些同行冠以“森林中的野人”的绰号。这幅《拾穗者》作于1857年，是米勒最重要的代表作。这是一幅十分真实的、亲切美丽，而又给人以丰富联想的描绘农村劳动生活的图画。它曾在当时的巴黎引起轩然大波，遭到许多无端的攻击。

整个作品的手法极为简洁朴实，晴朗的天空和金黄色的麦地显得十分和谐，丰富的色彩统一于柔和的调子之中。它像米勒的其他代表作一样，虽然所画的内容通俗易懂、简明单纯，但又绝不是平庸浅薄、一览无余，而是寓意深长、发人深思，这是米勒艺术的重要特色。盛夏的黄昏，三个农妇正在田间拾穗，远方一群收割者在忙碌着，农妇弯着腰，默默无声。从农妇和土地融为一体的画面中，我们能够感受到人与土地息息相关的命运联系。农妇们近于雕塑般单纯而凝练的姿态，含蓄而庄重，也像大地一样，是伟大母性和生命的象征。米勒强调思想在艺术中的作用，在他眼里，大自然有着“无穷无尽的壮观”。而站在大自然中心的，则是含辛茹苦的农民，米勒所要表现的艺术主角就是这些与命运苦斗的人。米勒试图把我们引入土地的深处，在开阔而又静穆的景观中去感受她的沉重与充实，倾听她深沉宁静的呼吸，体会她朴实顽强的生命，体会土地与土地上的农民自然般运行的命运。米勒爱艺术也爱土地，这两者紧密相连，构成了他生命的全部。

如同卢梭、柯罗等风景画家发现了平凡的自然界的诗情画意一般，米勒也发现了平凡的劳动者的诗情画意。不过，他笔下的农夫并不是天国中的亚当和夏娃，他们是疲惫、穷苦、终日操劳的贫困者，衣衫褴褛，肌肤黝黑，佝偻的身躯，粗大的手掌，这便是米勒的美学，这便是米勒呕心沥血地赞美歌颂的法兰西农民的形象。正如罗曼·罗兰所言：“他们日复一日地劳动，来养育这伟大的民族，他们日复一日地劳动，来缔造这美丽的国家。”



米勒《拾穗者》

79. 伟大的农民题材画

——米勒《晚钟》

继法国浪漫主义之后，出现了以赞美大自然、描写现实普通人们生活的现实主义美术运动。现实主义绘画是指表现生活真实的艺术，用忠实于对象的手法描绘自己眼界所及的事物，是透过现象反映事物本质的艺术。现实主义绘画的代表人物有以柯罗为代表的“巴比松画派”的风景画家、“农民画家”米勒、以“现实主义画家”自称的库尔贝和政治讽刺画家杜米埃。

《晚钟》作于1850年，尺寸为55.5×66厘米，这幅画深刻地反映了贫苦农民复杂的精神生活。夕阳西下，辛勤劳动的农民夫妇听到远方教堂晚祷的钟声，自然而然地俯首摘帽祷告。画家着重描绘了对命运十分虔诚的夫妇形象。两夫妇伫立在黄昏雾霭的大地上，他们显得那样孤立无援；萧瑟的氛围增添了

画面的凄楚与悲剧性。

看到这对在田间默默祈祷的农民夫妇，我们仿佛也听到了远方依稀可辨的教堂传来的钟声，这“钟声”好像越来越大，传得越来越远…… 也许是这对伫立在农田里剪影一般的农民夫妇与地平线交叉的形式使人联想到了庄严、神圣的“十字架”，从而拉近了农民夫妇、教堂与观者的距离并强化了教堂钟楼的“音响”感应。也许是由于日暮余晖的笼罩、屏息静思的农民夫妇和静穆沉寂的大地的反衬；也许是由于画家刻意把人物、景物恰如其分地虚化，不但人物、景物、教堂以及教堂里传出的“钟声”可以融为一体，好像观者与画中人、画中景、教堂及教堂钟楼里传出的钟声也融为一体……

在19世纪60年代，米勒的作品在法国画坛上引起极大的反响，他的作品一次次地被拒绝。直到1867年，米勒在巴黎博览会上才获得了社会的第一次承认，人们逐渐认识了米勒艺术的真正价值。他的一生，物质生活极为贫困，有时甚至几幅作品仅换得一双小孩子的鞋。而他死后，法国为购回《晚钟》一画，竟花了80多万法郎。



米勒《晚钟》



画室的寓言

——库尔贝《画室》

库尔贝（1819−1877）是19世纪法国现实主义美术运动的领袖式人物。1819年6月11日出生于法国东部奥尔南一个葡萄园主的家庭。1841年，他的父亲送他到巴黎念大学，要他学习法律，但他却立志做一名画家，在皇家美术学院和贝桑松美术学院学习。1848年库尔贝由于革命思想家普吕东和诗人波特莱尔的影响，积极投身于法国社会的革命运动。1854年他的画在法兰克福展出，在德国获得很大的成功。1871年巴黎公社成立，他被选为公社委员并任艺术家协会主席。公社失败后被捕，后流亡瑞士，最后贫病交加客死异国。他在绘画创作上反对当时墨守陈规的学院派绘画，也反对浪漫主义画派的异国情调的幻想，主张从亲身经历的现实生活中寻找题材。他的艺术中描绘的人物多是普通老百姓，以表明他相信真诚和真情只能存在于劳动人民之中。主要作品有《抽烟斗的人》、《筛麦的女子》、《采石工人》、

库尔贝《画室》

《画室》、《绿荫下的小河》等。

《画室》创作于1854年，是库尔贝一生中最复杂也最成功的作品。他完成这幅名作仅用了6周时间。这幅画作展示了画家自1848年以来的艺术生涯，蕴含着深刻的社会哲理。库尔贝称："我的画室内部，确定了我7年艺术生活的真实寓意。"在给批评家尚弗勒里的一封信中，他更加深入地剖析了这幅画的深层象征意义。画家把这幅画分成两部分，处在中央正在作画的人是画家自己；右边是所有的股东，也就是说是朋友、艺术工作者和爱好者。其中裸体模特象征艺术，波特莱尔象征诗歌，项弗勒里象征散文，普吕东象征哲学，青年男女象征爱情，儿童象征希望与勤奋；左边是另一个平凡生活的世界，普通百姓、悲惨的人、穷人、富人、受剥削者、剥削者以及靠死人生活的人。这里象征了社会上各式各样的人，包括象征浪漫主义的拿吉他的人、象征限制自由的报纸上的骷髅、象征贫困的衣衫褴褛的妇女，以及神甫、犹太人、妓女等。

在这幅尺寸（3.18×5.98米）巨大的画中，画家本人、他的画和模特是整个画面的中心，色彩鲜明；其他都是画家的配角，色调偏暗。作品以画家为中心，在左右两侧分别表现出了两个相似的延伸空间，从画面最左边的犹太人一直到穿红色衣服的人，画面空间在向远处延伸，然后又回到画家身上；这种曲线在右侧也得到了体现，形成了强烈的对比。同时左边白色的画板背部与右边透出光线的门也相互对应，使整个画作的结构更加完整，颜色层次更加和谐。作品中模特脚边花瓣式的玫瑰色衣裙、披肩的绣花、猫的皮毛……这一切细节都刻画得非常仔细，可以使我们深切感受到每一个实体的物质性。

库尔贝生活在一个受奥古斯特·孔德的实证主义影响的时代，他的思想和理论是实证的写实主义，但是他的艺术往往能超越所有教条和流派的东西，如同《画室》中的裸女一样，具有自己不同凡响的独特魅力。也正是基于这一点，他的作品成为后代很多画家灵感的源泉之一，就如同一些法国评论家所评价的一样："没有库尔贝，就没有马奈；没有马奈，便没有印象主义。"



8.1 因爱情而苦恼的女人

——亚·卡巴奈《淮德拉》

亚历山大·卡巴奈（1823－1889）早期从事肖像画创作，自从跟随安格尔后，画风为之一变。但他并不严守安格尔的形式，而是把安格尔作品中某些浪漫主义的成分放大加强。他开始以历史和神话为题材，接受贵族和上层社会的装饰画订件，同时也接受肖像画订货。在这一类订件画上，他竭尽华美富丽之装饰能事，以求视觉上的美感情调更强化些。一时间，他的声誉在订主中传开，成了继安格尔之后又一个能讨好的肖像画和神话画大师。卡巴奈的整个艺术生涯处于法国第二帝国与第三共和国相继交替的时期，社会上的激烈斗争促使每个法国公民都会对共和还是复辟表示自己的立场。从卡巴奈所取得的艺术地位来看，他属于正步入反动时期的学院派，这正是沙龙所标榜的艺术趣味。

淮德拉（旧译"维德拉"）是希腊神话中克里特王弥诺斯与帕西淮所生的女儿，美貌非凡，后被

亚·卡巴奈《淮德拉》

希腊英雄忒修斯娶作第二个妻子（第一个妻子是阿玛琮女王希波吕忒，后被忒修斯抛弃）。但淮德拉竟偷偷地爱上了忒修斯与前妻希波吕忒所生的儿子希波吕托斯，向他提出共同推翻忒修斯统治的计划，以求二人共享王位。一天，趁国王外出时，淮德拉派乳母给王子希波吕托斯送去一封情书，遭到了王子的拒绝。在急切求爱之心遭冷淡之后，她一气之下自杀了。忒修斯回到宫中，发现美丽的淮德拉已香销玉殒，但见她手中握着一封给忒修斯的遗嘱，上面编造了一段谎言，说她的死是由于王子的不轨行为造成的。盛怒之下的国王将儿子拿下，并把他抛进大海。无辜的希波吕托斯之死，触动了老乳母的良心，终将全部真情告诉国王，忒修斯追悔莫及。

在这幅画上，淮德拉正在床上辗转反侧，因思念王子而难以入眠。古希腊王宫内寝的背景画得非常讲究，具有考古意义。内有多立克式柱子、祭坛、落地铁制油灯架，右侧柱上挂着象征守护神的头颅与盾牌。床前一个女仆，困倦得瘫在地上，右边一个女侍正俯身等待王后的随时呼唤。室内冥寂无声，只有淮德拉的凝视与遐思，伴随着这个因爱情而苦恼的女人。女裸体画得富有一种美的诱惑力，薄薄的白色披物从女裸的下半身一直铺搭到床沿下面，它也是色彩全局的最亮部分。画家表现了一个思春妇女的烦躁与不安的心理，具有现实主义的成分，也富有浪漫主义的诗情。这幅画在色调处理和构图上，极为成功地运用了古典画法的严谨对比关系。



阳光的盛宴，色彩的革命

——马奈《草地上的午餐》

马奈是法国19世纪著名的画家，是印象派创始者，因此被称为“印象派之父”。马奈1832年出生于巴黎贵族家庭，自幼受到良好的教育。父亲是司法部高官，希望他发迹仕途，但他对社会和政治没什么兴趣，却醉心艺术。他的反抗意识也自然地表现在绘画上了。1850年，他进入古典派画家托马斯·库特尔(Thomas Couture)的画室学习，但不满意库特尔的学院派教学法。他也经常去卢浮宫和私人收藏家那里观摩，从很多前代大师的作品中汲取营养。1856年，马奈建立了自己的画室。1859年，他的首幅大型作品《苦艾酒的嗜好者》被官方沙龙拒绝。但两年后，他的两件作品入选，其中一幅《西班牙歌手》获得鼓励奖。他的代表作有《草地上的午餐》、《奥林匹亚》等。其中《草地上的午餐》曾轰动一时，《奥林匹亚》中一丝不挂的女裸体更是令世俗震惊。

马奈《草地上的午餐》

马奈的绘画大胆地采用鲜亮的色彩，舍弃了传统绘画的中间色调，画面清新、和谐而简约。《草地上的午餐》是马奈第一幅严重触犯官方艺术当局的作品，这幅画1863年在落选者沙龙中展出，引起了世所罕见的轰动，也引发了各种争议。所谓落选沙龙，是官方为了平息一下落选者的不满情绪，经拿破仑三世核心同意，为这年落选的3000件作品举办一个画展。核心为了表示“宽大”和“关怀”，亲临参观。结果《草地上的午餐》把核心气得半死，斥之“不道德”，皇后也背转身去不看。从此，再也不准搞“落选沙龙”。但是马奈却坚持自己的创作，他认为“这是真实的，比希腊罗马好，即使它是平淡无奇的”。

《草地上的午餐》在艺术技巧和历史意义上都是一个创新。他直接表现尘世环境，把全裸的女子和衣冠楚楚的绅士画在一起，画法上对传统绘画进行大胆的革新。在技法上，他把绘画作为二度表面的主张又向前推进了一步。他虽然非常注重传统，但却从不曾沿着传统的道路走下去。他一直热衷于研究色彩和外光，在《草地上的午餐》中，他所关心的只是外光下人体和色块的对比。他的构图和题材经常从过去画家的作品中吸取经验，《草地上的午餐》就是受到乔尔乔内的《田园合奏》和拉斐尔的《帕里斯的评判》的影响。他抛弃了传统的明暗法，而是采用明亮的色彩和强烈的对比。他发动了色彩处理方面的一场革命。传统画法习惯于在画室通过明暗关系来一点点地塑造形体，所有的过渡都是自然的、柔和的，最重要的是形体和色彩都是明确分明的，一切都按照我们想象的逻辑的社会来描绘。但是实际上我们眼睛看到的和固定的模式有很大的差异，户外光线的对比是如此强烈，光线明亮地跳动的感觉遮盖了一切模糊和柔和的边界。《草地上的午餐》正是这样一种视觉上的盛宴：裸女的身体在阳光下比画室明亮得多，鲜艳明亮、对比强烈、近乎平涂的概括的色块代替了传统绘画中精细的笔触和大量的棕褐色调，这些带给头脑的视觉效果是整体的、混和的、对比强烈的。

《草地上的午餐》成为现代派绘画的起源。作为印象派的精神领袖，马奈以其强烈的绘画敏感性和典范性的作品，使他所处时代的绘画发生了天翻地覆的变化。



83. 一幅能激起骚乱的画

——马奈《奥林匹亚》

如果说《草地上的午餐》是马奈对学院派的一次反抗，那么《奥林匹亚》就宣告了马奈同过去的决裂。对于整个现代绘画来说，这幅画是一个“时代的开端”。《奥林匹亚》1865年在沙龙展出时引起了极大的轰动，不论是普通民众，还是艺术评论家似乎都无法接受马奈的这种决裂。泰奥菲尔·戈蒂埃认为“马奈先生有幸成为一种危险”。马奈的“危险”在于他开启了一扇门，为现代绘画增添了无数的可能性。

《奥林匹亚》并没有再现日常生活的实用性空间，而是试图创造一个以人为中心的活动空间。在一片色彩丰富的深红色背景中，奥林匹亚慵懒地斜躺着，冷漠而坦然的眼睛凝视着观者。这里没有色彩的

堆积，只有统一的色面，因此奥林匹亚似乎是扁平的，没有我们所熟悉的体积感，仅仅是用有力的线条暗示出形体的轮廓。明、暗两大色块对比强烈，黑人女仆则充当了从暗到明过渡的角色。

在《奥林匹亚》中，对题材的破坏无疑是具有革命意义的。这幅画原本是受提香的《乌尔宾维纳斯》的启迪而画成的，提香在画中描绘的是贵妇人的娇媚和懒散，一切都充满了高贵和庄严的感觉。但是同样的题材到了马奈笔下，却变得十分平淡。在这出现的不是女神，不是女王，也不是贵妇，而是正等待顾客的妓女。她疲乏与坦然的表情是如此真实，完全打破了裸体绘画中惯有的多愁善感的理想主义虚幻感觉。批评家拉夫耐尔说“《奥林匹亚》……一幅能激起骚乱的画。”它颠覆了传统的审美观，和谐、优雅、高贵不再是绘画表现的全部内容，理想化的世界应该让位于现实世界，如果说人们无法接受，那是因为人们不习惯看到与现实一样单纯、一样真实的描绘。

另一方面是他所选用的新的绘画语言。在《奥林匹亚》中，传统的空间和透视观点也受到了质疑。色彩在平面上拓展，空间由明暗两个色块构成，大面积平涂色彩造成了整体的视觉印象。一切细节的色块以无比自由的姿态展示着自己存在的理由，它们已经不再是再现的手段，而是造型的因素。“眼睛首先瞥到一些大片涂抹的颜色。很快，这些对象就显露出来并各就各位了；几秒钟后，整体生机勃勃地出现了，而人们在观赏这明快严肃的绘画时领略到了一种真正的魅力。”左拉的描述真实地表现了马奈这种新的绘画语言给人们带来的冲击。

马奈是一个革新者，尽管他一直否认这一点，但是他对现代绘画的影响却是巨大的。不仅是印象主义，立体主义和抽象主义也不断从马奈那里汲取营养。德加对他的评价是：“马奈要比我们想象的更伟大。”



马奈《奥林匹亚》



绚丽的瞬间印象

——莫奈《日出·印象》

莫奈，1840年2月14日生于法国巴黎，恰巧与著名的法国雕塑艺术大师罗丹的出生年、月、日完全一致。莫奈从小就讨厌去学校，而是乐此不疲地流连于悬崖和海边等风景优美的地方。15岁的时候，莫奈的画在当地已小有名气。布丹对莫奈一生影响极深，他的主张“一定要去寻找自然的纯朴的美”、“要顽强地保留最初的印象”成为莫奈一生创作的原则。他对光色的专注远远超越对物体形象的关注，使得物体在画布上的表现消失在光色之中。他让世人重新体悟到光与自然的结构。所以这一视野的嬗变，在以前甚至难以想象，它所散发出的光线、色彩、运动和充沛的活力，取代了以往绘画中僵死的构

莫奈《日出·印象》

图和不敢有丝毫创新的传统主义。

《日出·印象》创作于1872年，描绘的是从远处观望阿弗尔港口晨雾中日出的景象，是一个充满了阳光和欢快的色彩世界。它捕捉的是变化的、转瞬即逝的日出印象，力图达到视觉的真实。它在1874年3月25日开幕的印象派画家第一次联合展览会上展出。画展引发了人们不少争议，其中一位名叫勒鲁阿的评论家在《喧嚷》杂志上发表了题为《印象主义的展览》的批评文章，对参展的作品逐一地进行了嘲讽，针对莫奈的《日出·印象》，他写道："糊墙花纸也比这海景更完整。"他还根据莫奈这幅画的名称，将这次展览会戏谑地称为"印象主义的展览会"。从此印象主义、印象派这个称号不胫而走，并被这批年轻的画家欣然接受。然而随着时光的推移，嘲笑之声渐渐远去，人们看到了一个充满生机的五光十色的世界。《日出·印象》事实上确立了莫奈在印象派画家中的领袖地位，画家本人也形成了通过光、色的变化来表现所捕捉的瞬时印象的画风。



85. 变幻莫测的世界
——莫奈《睡莲》

莫奈晚年定居于吉维尼。这是一个非常迷人的地方，位于巴黎沿塞纳河到里昂的中间。住所周围环境优美、景色宜人，有林荫路、花坛、池塘、小桥……画家晚年的许多作品都是在这里完成的。从1889年到1926年，莫奈迷恋于睡莲在不同光线下的各种姿态，创作了大量以睡莲为主题的水上花园的组画，直到即将去世之际，他仍然在推敲着这套组图。如今，他画过睡莲的这座宅邸已经开辟为莫奈纪念馆，珍藏着许多印象派画家的作品。

《睡莲》营造了一个清静优雅的深远意境。水就像是一面镜子，反射出各种光线，闪烁着光彩变幻的光芒，所有的形体都因为光的存在而变得晶莹剔透起来；光就像是一曲优美的曲子，尽情地从摇曳生姿的睡莲、闪着叶子抖动的杨树、池塘上面滑过，给人留下无尽想象的空间。整个画面水光花影，斑驳闪耀，虽然画得已经不像莫奈青年时代那样严谨、认真，但其敏锐而独到的色彩观察力，却丝毫不减当年。

为了抓住这瞬间的水气感觉和光线印象，莫奈常常在严格的时间限制下工作。他以近乎摄影的速度来描绘对象，通常一次只在画布上画15分钟。莫奈探索的是现时的瞬间美，是捕捉一种自然而流畅的风格。他的主题是"光"，是不断变化的光线和变化闪烁的大气氛围，让那些费时费力的艺术变为"瞬间"的艺术。因此画家在创作中的注意力，并不是集中于要表现的景物上，而是放到了景物周围的空间环境、光线、烟雾、气流所产生的效果上。

克列孟梭曾致信莫奈说："我热爱你，因为你就是你，也因为你教会我理解光。"的确，莫奈是捕捉瞬间光影印象的高手，他真正完全实现了印象主义的理念和技法，并且一生都贯彻了这种理念和技法。以莫奈为代表的印象主义对西方画界产生了重要影响，他们突破了学院派的保守思想，开创了绘画史上的新纪元，后来的野兽派、立体派、超现实主义等艺术流派，都从印象派那里汲取了营养。

莫奈《睡莲》



86. 寻求生活的快乐

——雷诺阿《包厢》

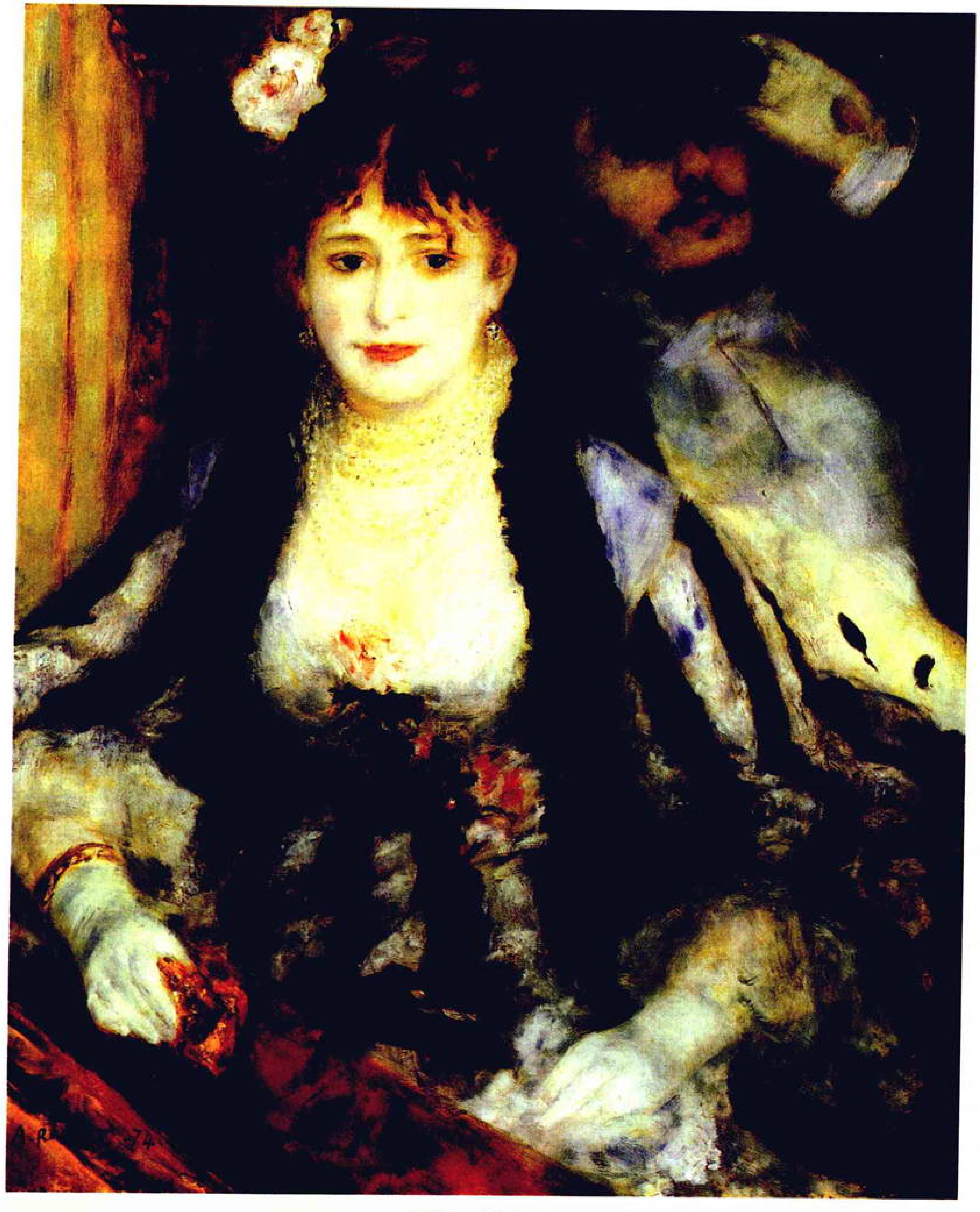
彼埃尔·奥古斯特·雷诺阿生于法国里摩日一个裁缝家庭，早年进瓷器厂做学徒，作过瓷画，后进入美术学校。1861年，雷诺阿师从学院派画家格莱尔。1870年普法战争时期，他又应征入骑兵团。1874年首届“印象派画展”中展出了雷诺阿的作品《包厢》，他因此获得名声。该画在构图上打破了新古典主义的平衡法则。后雷诺阿呼吁建立“反对平衡”艺术协会。1878年他转向官方的沙龙，并于1900年得到了官方的勋章。雷诺阿多次到意大利、德国、西班牙等国游访作画，研究绘画大师的技法，寻求生活的朴实和自然。雷诺阿长于人物、肖像画，多以妇女儿童为题材，在手法上吸取传统技巧，并注入印象派的革新手法。他在色彩与光的表现上独树一帜。1919年12月3日，法国印象主义大画家雷诺阿在他的戛纳别墅中去世，享年78岁。雷诺阿一生中主要作品有《裸女》、《桨手们的午餐》、《利莎》、《浴女》、《舞会》等。

在《包厢》这幅画中，画家依据在剧院里的观察，创作了包厢中的盛装女性。画家成功地表现了包厢里的气氛，虽然只画了两个人，但画家明显地突出了那个贵妇人的形象，化了妆的贵妇人与身后的绅士形成鲜明对比。有趣的是，这是在室内完成的印象派绘画。印象派画家坚持在户外对景写生，雷诺阿并没有把这一原则当成教条，他说：“一幅画毕竟是要放在室内欣赏的，所以除了室外的创作活动外，总有一些工作要在画室内进行。你应该离开那使人如痴如醉的真实光线，在较弱的室内光线中消化你的印象。你到外面画，回到画室也画，最后你的画就开始像个样子了。”

《包厢》中整幅画比较完整，用色很薄，很少有厚重的笔触。雷诺阿几乎始终遵循着学院派的那套规定——暗色要薄，亮色要厚，几乎透明的颜料与间或出现的高光堆成的厚颜料形成对比。画的色调是温馨的，用暖色作为基调色彩，由玫瑰、黑、白三色组成，贵妇人身上的黑条纹衣服非常醒目，粗阔的黑条与白色相间，使她显得光彩照人。画上没有一条明显的线条，人物和背景只由色彩和明暗调子区分。这幅画构图和色彩运用极为成功，作品显得自然逼真。整个画面呈现出典雅端庄的色调，与人物动态的雍容华贵协调统一。在这幅画中，以细小的笔触体现黑色，产生了一种丰富、浑厚的层次，使画面增加了视觉美感。它那明暗交错的光影，被人们称为“绘画史上的奇迹”。这幅画并未实现印象派“无黑色”的主张，以黑色条纹带出鲜明的对比变化，是在印象派的画展中，唯一让艺评人口下留情的作品。

雷诺阿的绘画风格是受到多方面的影响逐渐形成的。作为印象派绘画大师，他是

幸运的，因为大部分印象派画家并没能看到自己成功的那一刻，而雷诺阿这位长寿的画家，一直在品尝着生活的幸福，正如他画中所描绘的那样，他的生活充满阳光。恩格斯曾这样评价他的作品："他的作品呈现出一种优雅自然的美，除了最直接的愉悦感受外，不会让人有任何思考性的负担。在他的画中找不到对人生负面的反应与答案。"



雷诺阿《包厢》



光的咏叹调

——雷诺阿《红磨坊街的舞会》

《红磨坊街的舞会》是雷诺阿印象主义的典型之作。它描绘了巴黎的一个露天舞会：人头攒动，色彩跳跃，热闹非凡，给人以愉快欢乐的强烈印象。这幅画既表现了一个狂欢的场合中人们各种各样的幽默行为，又企图捕捉一种无忧无虑的生活方式的情趣。我们既可以欣赏欢乐人群的行动，也可以陶醉于

雷诺阿《红磨坊街的舞会》

舞会之美，但是更让我们注意的却是随处可见的光线的跳跃与节奏感。画家的用意是表现阳光透过树叶丛的空隙投射在人们脸上、身上、桌上和地面上所产生的光色闪烁。画家对外光与色斑的留恋，使画面的总体色调、气氛有一种颤动、闪烁的强烈效果。雷诺阿试图呈现出鲜艳色彩的悦目混合，研究阳光射在回旋的人群上的效果。

整个画面的构图不是容纳在一个平面的轮廓之内，也没有向远处展开，而只是以所有大块颜色在平面上的同时出现为基础。这一奇怪的构图完全是由想象力创造出来的，是明暗调子和各种色彩反复交替的一个整体。蓝紫的主色调，使人物由近及远，产生一种多层次的节奏感。画家把主要精力放在对近景一组人物的描绘上，生动地表现出人物脸上的光色效果及光影造成的迷离感，渲染了舞会的气氛。虽然这幅画显得“速写化”，似乎尚未完成，仅仅前景中一些人物的头部表现出一些细节，然而就连那里也是用极其违反程式、极其大胆的手法画成的。坐着的那位女士的眼睛和前额处在阴影之中，而阳光照在她的嘴和下巴上；她的明亮的衣服是用粗放的笔触画成的。然而这些人物正是我们集中注意的对象，往远处去，形象就越来越隐没于阳光和空气之中。在雷诺阿的眼中，当物体在光的照耀下展现出来时，它如同置身水中一样，被空气的反光包围着，我们的眼睛所能够看到的，便是物体周围空气粒子的闪烁和颤动。正如同《红磨坊街的舞会》中表现出来的一样，在物体与环境交界的地方，不再是简单地用线条分隔开，而是用细小的笔触形成的各种色彩错杂来分隔。

雷诺阿的画风不同于其他印象派画家的地方，在于他超越了印象派的界限，相对于风景，他更关注的是身边的人和光怪陆离的都市生活。雷诺阿一生钟情于对美的描绘，他以明快的暖色调反复地画着美丽的裸妇、可爱的儿童、阳光下的舞会，以及游船上的聚餐等。这种愉悦的审美和创作态度几乎贯穿了雷诺阿整个的艺术生涯，阳光、空气、大自然、女人、鲜花和儿童，这就是雷诺阿一生用丰富华美的色彩所描绘的主题。



8. 紧张的对峙

——莫罗《俄狄普斯与斯芬克斯》

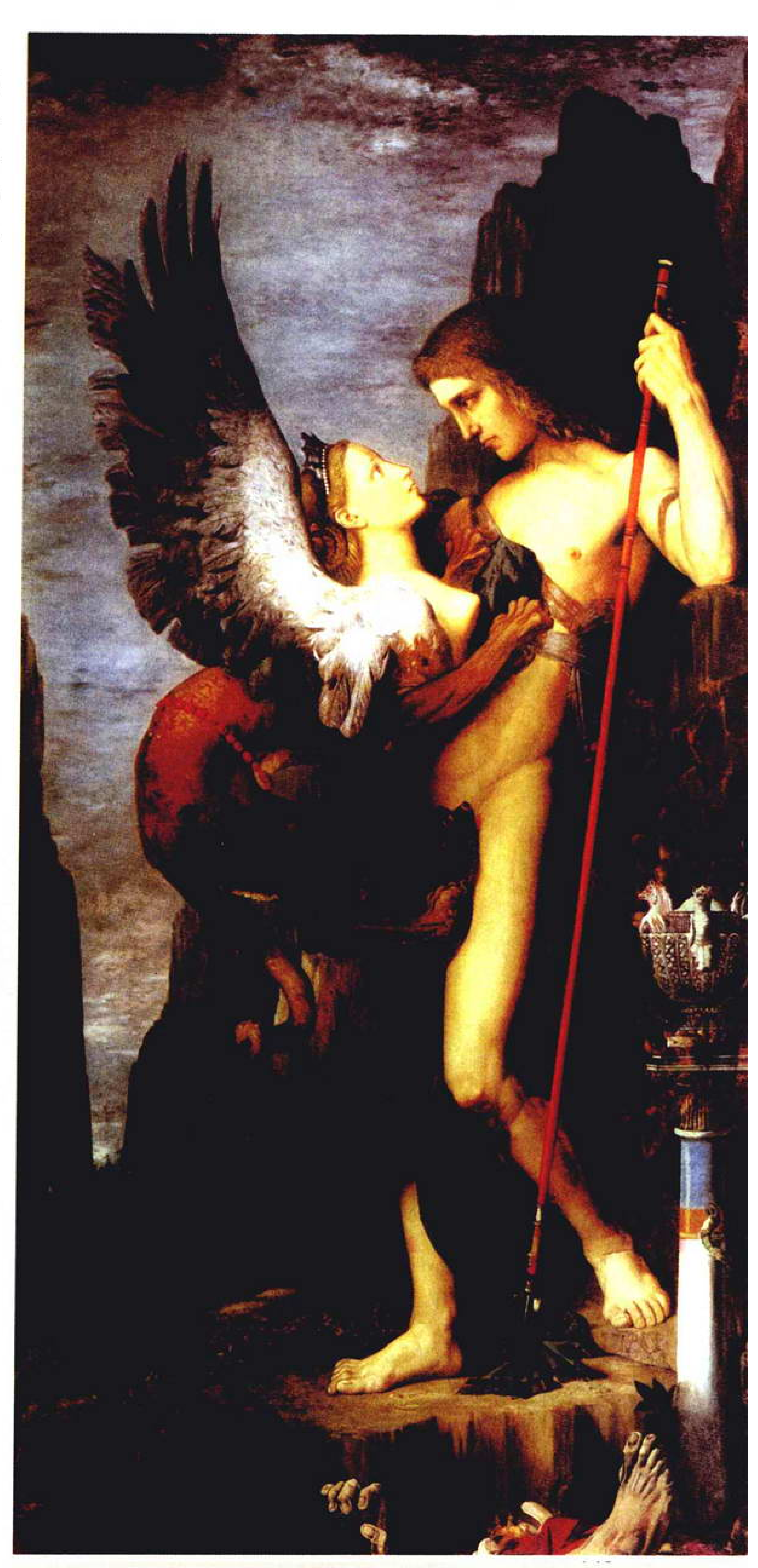
莫罗是法国新浪漫主义画派画家。他从小就表现出了绘画天赋，此后的人生一直没有偏离这条道路。在他生命的最后几年，他受聘成为巴黎美术学校的老师，学生中包括大名鼎鼎的马蒂斯和乔治·鲁奥。

莫罗的绘画主要从基督教传说和神话故事中取材，描绘文学的神话世界，表现一种特异的独创艺术。也正因为如此，莫罗往往被同时代的象征主义作家和艺术家尊为先驱。莫罗绘画的题材不仅取材于西方古典神话故事，也取材于印度神话故事。他的作品具有东方式的奢华，但多现出诡异的神秘性，因此使观者难以因感官的愉悦而生亲切之情，但莫罗的作品有一种令人不能忽视的力量。他的水彩画与油画一般设色辉煌强烈，用笔厚重，好似“把珍珠、钻石、翡翠等宝石磨碎后，放到调色盘上当颜料”。他的绘画有一种奇怪的和谐，古典的主题与反古典的装饰描绘相互结合，营造出一个金碧

辉煌的魔幻世界。

《俄狄普斯与斯芬克斯》中的斯芬克斯绝对是属于莫罗的，她是一个张着双翼的狮身女性形象；俄狄普斯是一个持杖的裸体美少年，修长而英俊，左手握着红色长矛。斯芬克斯美丽、冷酷、淫荡的蛇一般的身躯，眼睛像迷蒙的一团黑雾，在蛇形的舞姿中喷吐毒焰，绝美的容貌后面有一种残忍、神秘、冷僻和罪恶的力量。她那丑恶的兽身、张开的雄健的翅膀都野性勃发，越发衬托出那张少女的美丽而冷酷的脸和成熟妇人的丰腴乳房。奇异的是斯芬克斯的姿势，她紧紧缠绕着俄狄普斯，身体贴在俄狄普斯身上，前爪抓着俄狄普斯的胸部，后爪抵在他的大腿上。她用诱惑的胸脯抵住美男子健壮的胸膛，扬起眸子似乎在念着神秘的咒语。而俄狄普斯带着一种戒备与男人的悲悯，以及男性对美丽异性那种无可奈何的眷恋俯视着她。这一对厮缠一处的人儿既像是一对情侣又像是两个仇敌。他们目光灼灼，互相凝视着，造成一种极紧张的对峙——人与兽、男与女、正义与邪恶、现实与想象、自然与超自然，甚至还有隐秘的欲望等。画面背景扑朔迷离的色彩似乎包含着某种暗示或隐喻。

莫罗是个完美的诗人，他一生都沉湎在自己营造的神话世界里，这里有奇花异草，有怪兽，有神魔，更有平凡的世人的七情六欲。他曾说：“伟大的艺术不是从故事中汲取要素，而是从纯粹的诗歌和无尽的想象中。”



莫罗《俄狄普斯与斯芬克斯》

89. 持久的均衡

——塞尚《静物苹果篮子》

保罗·塞尚（Paul Cezanne,1839–1906）是后期印象画派的代表人物，他毕生追求表现形式，对运用色彩、造型都有新的创造。

塞尚是超越印象主义的一位怪才，与高更和梵高并列为三大后印象派画家。他打破传统的艺术规则的束缚，按照自己对自然和艺术的理解来处理画面：用色彩来表现坚实的块面和体积，通过改变一些次要细节来完成整体画面等。这种带有立体主义和构成主义的艺术方向极具独创性，堪称美术史上的一个

塞尚《静物苹果篮子》

分水岭，从此之后，艺术家们不再强调对自然的再现，而是注重根据对客观自然的感受来表达出主体观念。20世纪的每一个重要画家都在不同程度上受到塞尚艺术的影响，因此他被誉为“现代绘画之父”。

《静物苹果篮子》充分体现了塞尚强调用圆柱体、圆锥体以及球体来处理形象的观念。在这幅画的创作过程中，塞尚精心地摆放了倾斜的苹果篮子和酒瓶，在桌布形成的山峰之间随便地散落了一些苹果，将盛满小糕点的盘子放在桌子后面，垂直看也是桌子的顶点。这些色和线的交响，构成了统一和谐的布局，视觉上给人以强烈的刺激，也在观者的脑中留下难忘的艺术效应。这幅画中静物的色彩是那样单纯，那样富有“活力”，比起古典主义的静物画来，在视觉快感上不知要强多少倍，要远胜于他们以物体质感取胜的写实画面。线条是流畅的、形状是柔滑圆润的、色彩是暖调的，静物在大面积白布映衬下，整个明度是高调的。构图是由各种大小方向不一的三角形组成，变化而统一。桌面倾斜造成圆滑的果子的不稳定感，但似乎又在右倾斜的果篮的强力牵制下取得了平衡。这样画面既有欢快的动感，又有恒定持久的均衡感。

塞尚说过：“一幅画首先是，也应该是表现颜色。历史呀，心理呀，它们仍会藏在里面，因为画家不是没有头脑的硬汉。”细细体味他这段话，不难看出，塞尚被后人奉为“现代绘画之父”是不无道理的。在表现物体的色与色之间的关系时，塞尚常常说：“我打算只用色彩来表现透视，一幅画中最主要的东西是表现出距离。”



90. 怪诞的诱惑

——卢梭《梦》

亨利·卢梭（1844–1910）生于法国拉瓦尔，逝于巴黎。他18岁从军，1869年退伍结婚，1871年参加法德战争，然后在市征税处担任二级职员。他自称参加过墨西哥战役，但没有任何东西可以证明这一点。到了40多岁，这位税务员退了职，开始不断地作画。卢梭的经历很平凡，然而就在这微不足道的经历之中，他勾勒出了自己的艺术世界。他最杰出的作品如《沉睡的吉普赛少女》(1897)、《弄蛇女》(1907)和《梦》(1910)，为我们显示出了超越世界的永恒的魅力。

《梦》是卢梭逝世那年绘制的伟大作品。在一片生长着奇怪花朵与树木的丛林中，一位裸体女人闲适地躺在维多利亚式的沙发上。女人的比例显然有些失调，但是置身在这奇特的梦幻般的森林中，却有一种不可思议的和谐。整个画面以暖色调为主，偶尔点缀其中的蓝、紫色花瓣有画龙点睛之感。这幅画如此的迷幻和怪诞，以至于连评论家也不知用什么语言形容。

在《梦》中，卢梭用近于儿童的原始心态，呈现出他自我知性的、特征化的和自我中心的世界，既不是成年人眼睛所看到的那个样子，也不是学院派所规定的那种表达。所以画中人物、树叶、花朵大多是正面排列的，给人以亲切贴近之感，仿佛世界就环绕在你的周围，自然而然地显现着事物的本性。

卢梭《梦》

正是从这种人与世界亲密无间的暧昧的关系出发，卢梭在自己的作品中不拒绝任何能够引起新鲜之感的对象，从草木禽兽到巴黎街景。他是最早把埃菲尔铁塔、飞艇、曼陀罗琴之类的东西纳入画面的画家。卢梭尊重自然和现实，但这种尊重是心灵化的，他心里和笔下的世界充满幻想，带着万物有灵论的神秘。不论是花草树木还是人物动物，都似乎被来自另一个世界的力量所控制，那种怪异的造形，那种凝固的动态，那种静穆的境界，我们只能在梦中与之相遇。



91. 天真朴拙的原始派艺术

—— 卢梭《沉睡的吉普赛少女》

法国在19世纪末，出现了一种以阐发人的原始本性为宗旨的绘画，它在流派纷呈的巴黎画坛显得特别受人瞩目。这种原始主义由于缺少表现主义那种激情，也无浪漫主义的想象力，它既不像在重现人类的童年，又显得稚拙味十足，令当时不少鉴赏者反感，因而很少有追随者。这一风格的代表人物即是法国画家亨利·卢梭。

《沉睡的吉普赛少女》创作于1897年，是卢梭一生中最杰出的作品。画面中心是一个静静地睡在沙漠上的吉普赛少女，少女的嘴唇浮起一层淡淡的笑意，眼睛闭着，脸朝向正面，身旁放着吉他和手杖。她的身边有一头突然出现的雄狮，雄狮似乎刚发现沉睡的少女，虽无意伤害她，但给画面造成一种危险的感觉。面无表情的狮子那闪闪发亮的眼光，是画面令人不安的焦点。从构图上看，构成画面的是一个完美的圆圈，从水壶、乐器、少女、狮子翘起的尾巴，经过星星而到月亮，随着这股旋律再回到水壶，使得画面形成一种完整的旋律。

卢梭的代表作还有《村中散步》、《税卡》、《战争》、《我本人·肖像·风景》、《乡村婚礼》、《抱木偶的女孩》、《梦》等等。他用那纯真无瑕的眼睛去观察世界和感受生活的真谛，这使他的画具有强烈而鲜明的个性。



卢梭《沉睡的吉普赛少女》

92. 单纯的原始之美

——高更《塔希提妇女》

保尔·高更1848年生于巴黎。他生活富裕，其绘画具有强烈的文学性，因此赢得马拉美等进步文人的赞赏。高更比起其他艺术家更具浪漫的、社会叛逆的象征。1883年，他辞去了银行职务全身心地投入绘画，并因此而陷入穷困和与家庭的冲突中，1886年高更几乎和家庭断绝了关系，过着孤独的生活。这一年，高更来到布列塔尼岛，并在阿望桥自成一派。他要在原始、野蛮之中寻找生活的力量，反叛现代文明的矫饰与虚伪。1887年他又前往马提尼岛居住，后来又奔赴阿尔与梵高合作，不久合作以失败告终。1890至1891年间巴黎的文学家推崇高更为象征派画家，他孤身一人前往塔希提去实现他追求原始艺术的理想。1893年他回到法国，1895年待他继承的一小笔遗产花光之后，他又回到塔希提。在塔希提时

高更《塔希提妇女》

他患了重病。1901年，他自杀未遂，又跑到多米尼加岛上定居并死在这个岛上，以他动荡而又戏剧性的生活完成了他所渴望的浪漫的人生。

高更总是向往远方，他反叛现代文明，踏上了寻求通往绘画本质的独行者之路。因此，他不惜打破生活与艺术的综合平衡，破坏自然的真实。作为一个激烈的革命者，他渴望创造、发明，他的画似乎都是他反叛生活成规的宣言。由于厌倦城市生活，向往仍处于原始部落生活的风习和艺术，高更不顾一切，远涉重洋到南太平洋的岛上去生活和画画，直到去世。高更以极大的热情真诚地描绘了土著民族及其生活。其作品用线条和强烈的色块组成，具有浓厚的主观色彩和装饰效果。

《塔希提少女》描绘的是这个岛上劳动妇女生活中的一个场景。画面中心两个坐在海边沙滩上的塔希提女人，给人以一种平衡、庄严感。为了突出这种特定的风土人情，高更采用的是近于古埃及壁画的平涂手法，故意显露单线平涂的稚拙结构形式。画上的两个人物极富东方色彩。大面积平涂色块的装饰画法，使土著人民在强烈的阳光下晒成的棕赭色皮肤，与鲜艳的裙子构成了鲜明的色彩对比。这幅画上的异国情调、浓郁的自然景物，没有透视感，没有色彩的层次，充满着主观的装饰味道。

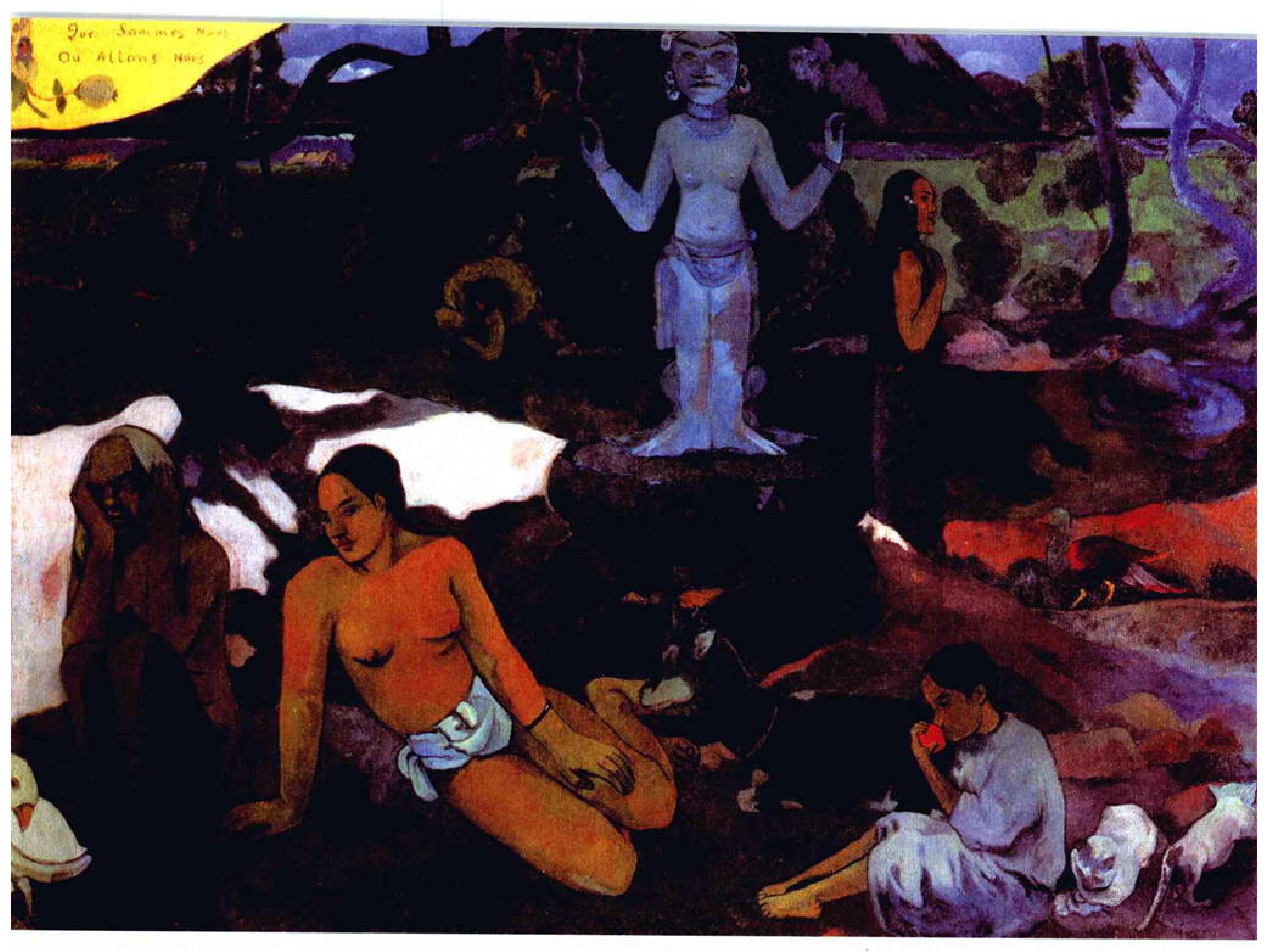
高更在巴黎时就反对印象派那种"纯客观主义"。他强调绘画应抒发自己的感受，让主观感觉控制画面。西方评论家称他的画法为"景泰蓝主义"——大胆的单线平涂色，黑线勾边。自从19世纪末西方出现了摄影艺术后，绘画上要求革新的呼声更为强烈，对法国古典主义那种细腻的油画描绘方法，画家们几乎一致表示唾弃，要求在画面上寻找新的艺术语言。他们认为，画面上的物象不应与实际对象完全相似。凡以线条、色彩和体块组成的形象，应有画家自己的情感形态。一句话，要表现"主观化了的客观"。 这一幅《塔希提妇女》就具有上述这种单纯的"原始之美"的特点。在这里，透视远近法没有了，色彩是经过整理和简略了的，人物也缺乏立体感，但这一切所构成的色调是令人兴奋的。它的装饰性带来了一种粗犷的部落生活气息。海岛上的浓郁色彩和当地人纯朴的生活与性格，确实给高更的画面带来了特殊的风采。



93. 神秘的伊甸园

——高更《我们从哪里来？我们是谁？我们到哪里去？》

《我们从哪里来？我们是谁？我们到哪里去？》描绘的就是高更理想中的伊甸园，在青绿色的神秘大气氛围中，由生到死的过程依次展开。这是画家以最大热情完成的哲理性作品，创作这幅画的时候，贫病交迫和世俗否定已经使高更的精神濒临崩溃的边缘，为此曾经多次自杀。他说："我打算在我死前画一幅宏伟的作品，我空前狂热，日以继夜地工作了一个月。" 他认为这幅画是一位走投无路、精疲力竭的人把它当作遗嘱画在麻袋布上的。于是他想把自己梦幻中的一切都表现到这幅画中，包括能够回忆所有艺术的古风形态、惯用的鲜艳色彩和赤裸的男女人体等等。这里时间的流逝和人的生命的消失都带有强烈的暗示色彩，形象的展开给人意犹未尽的感觉。特别是右边进入画面的狗以及在地平面上升的



高更《我们从哪里来？我们是谁？我们到哪里去？》

山峰，似乎暗示我们这只是人生发展历程的一个片断，画外还有无穷的想象空间。同时，浓郁的色彩也营造了一种神秘的、魔幻的氛围。这部充斥着画家强烈主观臆想形象的画作，是标志高更象征主义的典型作品。

整个画面长达四米半，高更不是在绘画中创作另外一个世界，而是映射我们的内部世界。这是一个原始的、可能的世界，在这个世界里，所有形象可能不再按照它本身的逻辑排列，绘画的技巧无关紧要，构图灵活自由。这里面真正占主角的是色彩，不是借助明暗对比，而用色彩对比来表现距离感和深度感；同时色彩用法也异常大胆，最远的地方反而有着最鲜艳的颜色。在一片青绿色的暗山和树木的映衬下，蓝色的天空左右延伸处却随心所欲地变成了咄咄逼人的黄色，这与画面前方同色系的男女人物相互照应，形成一种虔诚的原始崇拜的神秘气息。

在这种令人难以忘怀的反常形式下，高更用鲜艳的色彩和音乐般的节奏构筑了他自己理想中的伊甸园，原始、神秘、奇特、绚丽。

高更的一生，永远徘徊在逃避与追求间。逃避现代文明的窒息，追求自然与人性的完美结合，替文明本身找到了避难所。他的画作充满了音乐般动人的节奏感和优雅的装饰意味。他不受任何外力的阻挠，哪怕是病魔缠身、饥寒交迫，也不能阻止他对美的追求和渴望。



舞蹈中的美感

——德加《舞蹈课》

德加，印象画派代表人物。他是银行家之子，家境优越。他曾师从拉莫特，极为推崇安格尔，因此德加对印象主义采取了一种非常特殊的立场：他的绘画作品都无可争辩地使用了素描严谨、古典之极的艺术手法，这种手法渐渐地让色彩占据了越来越重要的地位，但是色彩始终为现实主义服务。天才的德加赋予其画作以扩大的视野和独特的画面布局，并永远地离开了学院主义，其作品意义远远超过人们在印象派中给予他的地位。

德加从1870年开始接触以马和女演员为内容的最早的现代题材，后来把它扩大到他的大部分作品中，直至最后画了着色很重的舞蹈女演员的侧面像的色粉画。同时出于对现代题材的兴趣，德加的艺术

德加《舞蹈课》

向着更加自由、更加朦胧的方向发展。画家在画里重视色彩和运动，如他通过描绘芭蕾舞女演员的腿的有节奏的动作和她们的短裙的轻盈使人想起梦幻舞剧，因此他也被称为“跳舞女郎画家”。

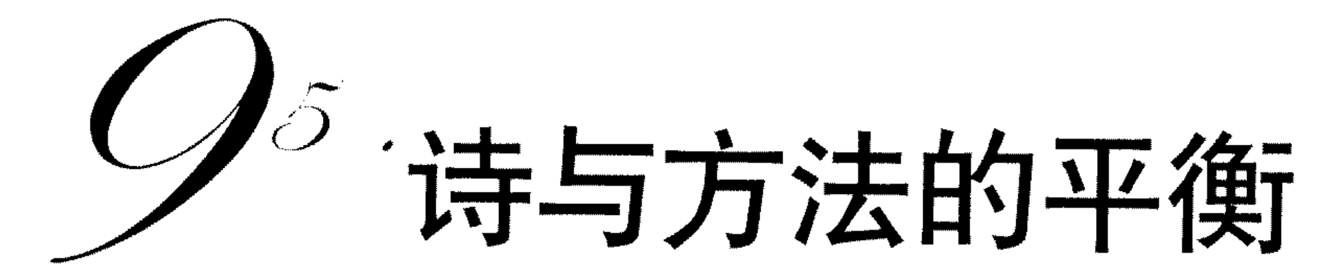
《舞蹈课》描绘了一些舞蹈女演员在芭蕾舞教师于勤·佩罗的指导下跳舞的情景。这幅画构图新颖，视角独特。德加选择了朝向一个绿墙围绕的大厅角的斜向视点，在被柱子放大的空间内，用天花板的一角截断、封住画面边缘。佩罗站在中央，手里拄着一根长拐杖，另一些挤在尽头的学生在一边休息，一边观看。从背部看过去，在第一排有两个女演员在等待轮到自己跳舞，一个手里拿着一把扇子，

另一个坐在一架钢琴上，扭动着身子，在背上抓痒。这是利用画幅里的空白处的一个好例子，画中正在跳舞的芭蕾舞女演员的魅力与等待跳舞的女演员的不雅动作形成对照。

这幅画是用快速线条配景法画的，这种画法是由地板上的板条决定的，一块块板条有靠近的趋势。黄、绿、红、蓝的带子的鲜艳色彩使短裙显得更白。作为真正善于运用色彩的画家，德加还在五颜六色的腰带的色调上大作文章。

这幅画被列入1874年的第一届印象派画展的目录中，但是并未拿到画展上展出，因为德加当时还在对这幅画进行加工。

对现代性的敏锐感觉，对新颖拼版的兴趣，对瞬间捕捉的动作的研究，是德加艺术的固有特色，而这些特色使德加接近于印象派画家追寻瞬息即逝的特点。



95 诗与方法的平衡

——修拉《大碗岛上的星期日下午》

修拉（1859－1891）是法国新印象主义的倡导者和组织者。修拉1875年师从雕塑家朱斯坦·勒魁安，1878年考入巴黎造型艺术学校，进入安格尔的弟子亨利·勒曼的画室。1879年普法战争期间，修拉参加国民自卫军，身处有着大海、海滩和游艇的环境为修拉的铅笔彩色素描提供了创作机会。1881年修拉回到巴黎独立作画，并与乔治·阿芒·让合用一个画室。修拉用分割法理论创作出的最早的油画《阿涅尔的浴场》被人们称为新印象画派试验的探索性成果。之后，修拉又创作了《大碗岛上的星期日下午》、《格拉夫林港口》、《喧闹》、《马戏团》等点彩画。

《大碗岛上的星期日下午》正是绚丽光线与严格布局、诗与方法的完美结合。在大碗岛的一片草坪上，人们惬意地在午后阳光中休憩。一些人在阳光下悠闲地散步，一些人在背阴的地方假寐，一些人在湖边垂钓，一切都是那么安详与随意。阳光投射在树下的阴影，与周围截然不同，在这里色彩是区分者。画面似乎在低低吟诵着一首光的诗，色彩的变换就是这首诗中的标点符号；阳光又如同一首宜人的抒情曲，静静地流淌过整个画面，直到每个人的心田。画面的颜色非常纯净，没有使用土色系和黑色系，而是通过深红色和深蓝色的巧妙使用，组成华丽而又深沉的黑色印象。所有的笔触没有任何混和的现象，使整个画面充满光感。诗人凡尔哈仑写道：“《大碗岛上的星期日下午》，在我看来是探索最真实光线的一次决定性尝试。”

这里修拉继承了印象派对光线的追求，并把它向一种更有秩序的方向发展。他通过研究光线本身和构图布局等，从学问出发，构造了一个“第二自然”。此画虽看似随意，但是修拉并没有真正沉迷于自然风景，而是精心组织了一幅和谐的整体风景。他遵循自然的基本规律与结构，尽量避免感觉的自发性与新鲜感，创造出一种构图条理、形式严谨的画面。他严格遵循绘画步骤，先以素描布置明暗对比，然

修拉《大碗岛上的星期日下午》

后通过色彩写生组织背景，最后以色点完成正稿。这一切实质上与修拉的艺术观是分不开的，他认为艺术就是和谐，即“明度”、“色调”、“线条”的对立的类比和相似的类比。无疑《大碗岛上的星期日下午》是修拉一次成功的尝试。

但是，当修拉沿着这条道路越行越远的时候，日益增长的理性主义使画面中渐渐产生了一种“凝固的东西”，程式化和体系化最终带来的可能是生命力的缺乏。然而纵观整个印象主义发展的过程，修拉以及他所代表的科学的印象主义无疑是一个必经的阶段。



纸醉金迷背后的忧伤

——劳特雷克《红磨坊街的女丑角——Cha-U-Kao》

劳特雷克生于1864年，病逝于1901年，只活了37岁。他出身法国贵族家庭，数代人都在军中服务。劳特雷克出生时骨质疏松，自幼健康不佳，后来身材奇矮。尽管他不能子承父业去从军征战，但他在艺术上却是个非凡的天才。他在蒙马特高地一带为剧院、歌舞厅和夜总会画装饰画，也为舞女们画肖像和速写，还为当地报刊画插图。红磨坊开张时，劳特雷克因画招贴画而名声大噪，在19世纪的最后十年中，他算得上功成名就了。

劳特雷克是从印象派发展到后期印象派这段艺术变动时期重要而奇特的画家之一。他在画风上吸收了印象派的特点，自成一家。他最精华的创作时光都是在巴黎的蒙马特尔区度过的。他擅长刻画酒吧、马戏团、夜总会的生活场面，以尖锐写实的笔触，捕捉纵情享乐的世纪末巴黎生活百态，如他所说，他只是尽量描写真实而不描写理想。



劳特雷克《红磨坊街的女丑角——Cha-U-Kao》

这幅画的女主角Cha-U-Kao是集舞蹈、杂技、丑角等技艺于一身的温顺女人，她在磨坊街新马戏团里专门装扮日本女人，所以有了这个“喧闹和混乱”的日本化绰号。整幅画中，女丑角的黄色衬衣和蓝绿色裤子形成鲜明对比，在她的眼睛里，流露出遮掩不住的忧伤。这是劳特雷克表现人物内心世界最成功的作品之一，在



纸醉金迷、纵情享乐的环境里，花枝招展的背后却是深深的忧伤。

画家笔下的“红磨坊”远没有想象中那么浪漫和绚丽，我们可以看到的只是放纵、滑稽、残酷和凄凉。由于生活极不健康，劳特雷克37岁便走到了生命的尽头，留下的是传奇的人生和“红磨坊”里说不尽的纸醉金迷。他的画被称为世纪末的代表，隐隐流露出哀伤之感，也暗含社会批评的意味，这给后世艺术以极大影响，毕加索就从劳特雷克的画中学了不少。

尽管劳特雷克本人对“印象派”不感兴趣，但后人还是将他列为“印象派”的代表人物。虽然不可否认他的调色板自从受到印象派画家的启迪后，更明快、更单纯了，可他从来也不把注意力放在对象的光线上。若要问他属于哪个学派，他会说：“要使得每个人都像他的邻居那样走同一条路吗?”他所画的是巴黎酒色之徒常去的地方，那些灯红酒绿的娱乐场，那些红男绿女的怪丑相。可是这些形象既不是诲淫，也不像批判，只是让人感到一种嘲弄或挖苦的意味。



97 惊惶的朦胧诗

——利维·杜默尔《阵风》

卢西恩·利维·杜默尔（1865－1953）原是一位陶瓷工艺设计师。他从事瓷器艺术制作约有 8 年，在法国工艺陶瓷业中有一定声誉。后来在阿芒·让的粉画趣味影响下，开始用油画表现幻想性的传统人物。他的象征主义画风具有一种耐人寻味的观赏性。这种暗示性象征派艺术在法国象征派画坛上逐渐得到发展，至19世纪末叶，发展为强烈而饱满的装饰绘画。画家们利用了学院派严实的古典画风，尽情施展各自的想象力，以传达人类的各种心理因素。利维·杜默尔则又采用了印象派的外光着色法，融会贯通，自成一家。

利维·杜默尔的这幅《阵风》就是这样：形象有很强的视觉刺激性，大自然与人被幻化为一体。它像一首朦胧的诗，倾吐了艺术家对传说人物的丰富想象。《阵风》这幅画上的女人，是希腊神话中的达芙妮女神。太阳神阿波罗对她苦苦追求，而女神却另有所爱。为了逃避阿波罗的追求，她请求父亲把她化为月桂树，致使阿波罗无可奈何，折其枝叶编成花冠。画上那拟人化了的月桂树被强大的阵风摧折，美丽的女神的侧脸镶嵌在浓密的枯叶中间，暗示肃杀的自然可使一切生命枯黄。被吹散了黑发的达芙妮有着一张现代美人的脸庞，她那惊惶的情绪，不仅表达了神话人物的惊惶，也暗示着现代生活中对美与爱情的疯狂追求的惊惶。因而不妨说这种艺术具有某种文学意味。

1900年，评论家贾克·索雷兹评价了画家利维·杜默尔的这种绘画造型的实验，他说：“这些绵密的树叶背景，这些互不调和的颜色混合，令人想起画家当年用沙岩土坯烧制陶瓷时所追求的那种金属表面效果。好像他要把釉色烧制所取得的深绿宝石、蛋白石的光彩，再在油画上展现出来，然后再用一层雾一样的色彩加以笼罩。”



利维·杜默尔《阵风》

据说画家利维·杜默尔业余时间还爱好搜集各种蝴蝶。蝴蝶翅膀的色彩给他以创作的灵感。他认为，自然界的物种变化总是与生命的抗衡因素密切联系着，就《阵风》这一题材，利维·杜默尔曾创作过好几幅画。这一幅画作于1898年，是绘于纸上的，尺寸不详，现藏于巴黎卢浮宫。



98 陶醉的诗情

——博纳尔《逆光下的裸妇》

皮埃尔·博纳尔生于法国枫特奈欧罗兹。博纳尔从1908年起在法国北部画风景，1910年转向南方，在那里获益匪浅。到19世纪20年代，他的主要作品是一系列以澡盆里的裸女为主的油画。20年代末，他又转向静物、海景、花园等题材，色彩也越来越浓烈。《棕榈之枝》正是这阶段的代表性作品。70岁时，博纳尔获美国卡内基奖二等奖。1942年他的妻子去世，博纳尔在精神上受到很大打击。到1947年1月，他在沉迷于光和色的绘画狂热中离开人世。博纳尔的其他主要作品有《卧室》、《化妆》、《乡间餐室》、《逆光下的裸妇》等。

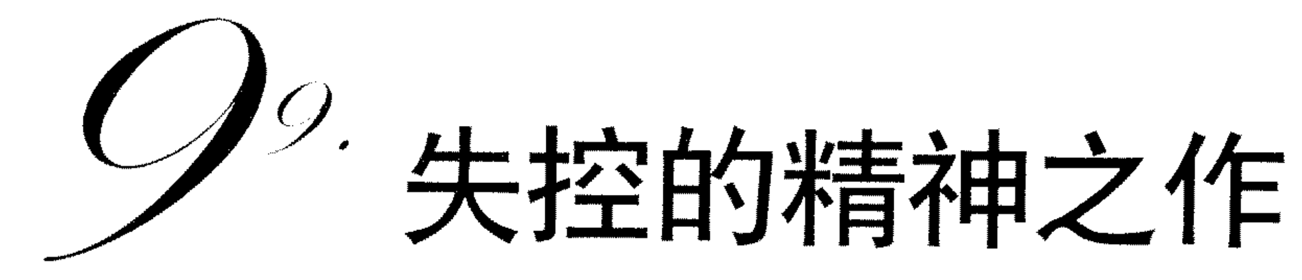
博纳尔《逆光下的裸妇》

博纳尔作品的色彩明亮、欢快，像印象主义的外光画一样追求光影变幻，注重表现自然界色彩的丰富变化，研究光与色的表现效果，反映自然界的瞬间印象。更重要的是他用感情的色彩来描绘自然，把印象派视觉的观察变成了感情的感受。由于对色彩有着细腻、敏锐的感受力，他的作品是一个由色彩构成的绚烂的艺术世界，为此他获得了“色彩魔术师”的美称。

《逆光下的裸妇》这幅著名的室内油画作品充分展示出了博纳尔的艺术才华。博纳尔是一位综合了早期印象派、后期的印象派和新印象派全部魅力的色彩大师。他喜欢用规则的小笔触进行色彩平涂，取得装饰性的色彩效果。他的作品大多表现人们在室内的日常生活，风格闲适，使人感到轻松自由。这幅《逆光下的裸妇》(1908年)表现了一个少妇正往胸前喷洒香水，并面对镜子自我陶醉的情景。

在这幅代表作中，无论用色用线均显示出了博纳尔在表现局部色彩和观念方面的非凡才能。他把画面当作一个封闭的有其本身独特要求的空间，画面中呈现出来的平面化特征，使透视和光线的正常视觉经验统统都被打破。它的构图与众不同，画中人物经常只露出一部分，桌上的物象常被切去一半，这种布局给人以无限广阔的联想空间和对环境的亲密感。画中的一切物象并不各自独立，也无主次之分。整幅画是由一片色与形构成的和谐温暖的融合体，它带给观众的是一种纯绘画视觉的愉悦感。

在后期的作品中，博纳尔的色彩更加有力，而且脱离了表现主义的风格。他的画面空间更加紧密，形状也开始变形，体现了一个装饰家和画家的胆识。博纳尔是个多产的画家，生前曾在巴黎、纽约和斯德哥尔摩举办过个人画展。他的作品对20世纪初的新美术运动起到了积极的作用。

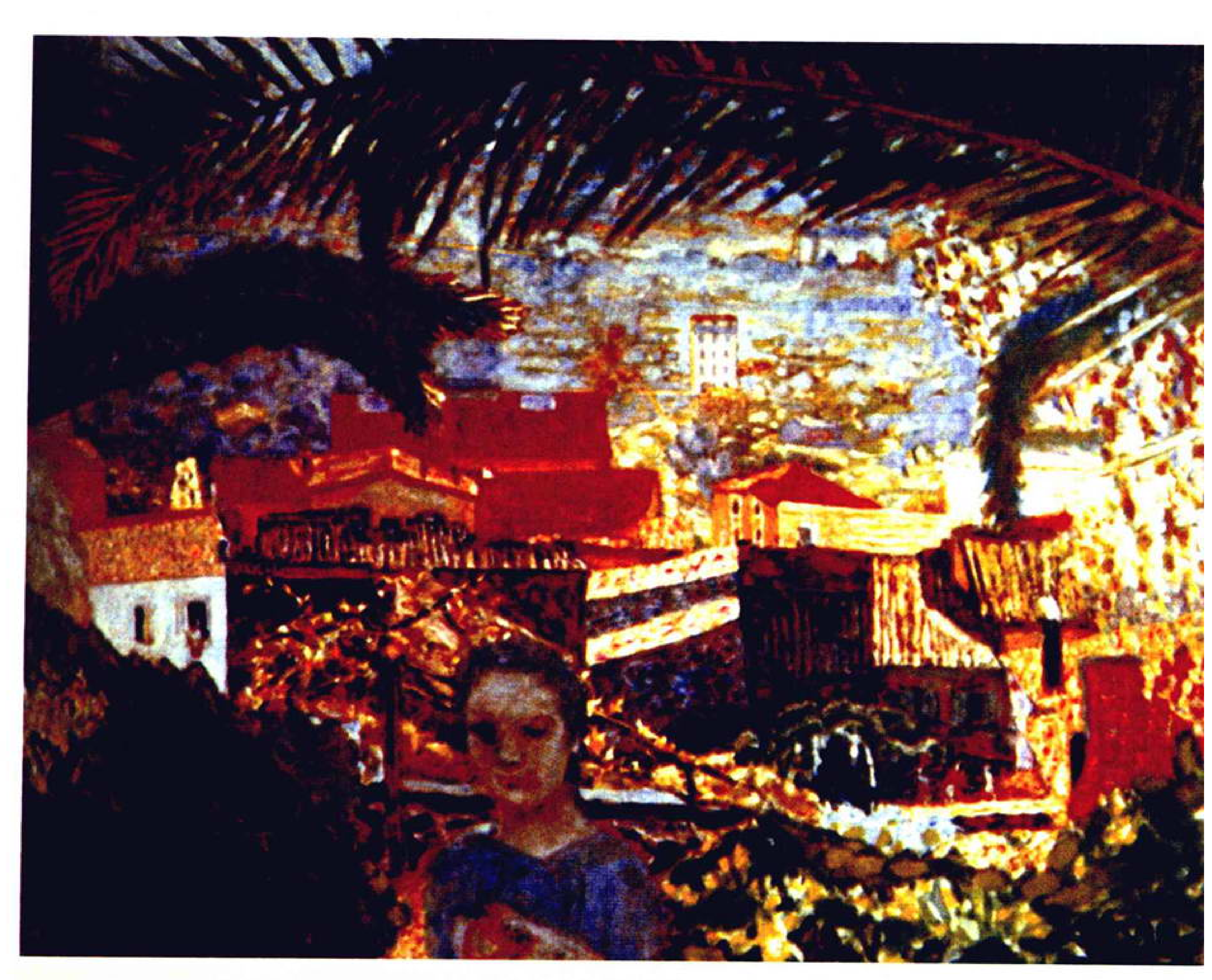


9. 失控的精神之作

——博纳尔《棕榈之枝》

1924年4月，博纳尔在丢朗·吕埃的画廊里举办了回顾展，展出他的68幅油画。纵览这些作品，人们发现很难对他的艺术划分阶段，因为他一再向深处演变，而没有多少形式上的突变。在博纳尔的画上，不大能找到阴影，光线总是十分强烈，色彩极浓，而且琐碎。1933年时，他回顾自己以往走过的创作之路时说：“我深信，在年轻时，激发我热情的是客体，是外部世界，我受到它的鼓舞。可是在以后，则是内心世界，表达情绪的需要促使画家去选择这种或那种出发点以及这种或那种形式。”博纳尔作画很迅速，素描是带有神经质的，画布被固定在墙上，用炭条勾出大轮廓，事先不规定画布的大小。他说：“我很怕规定好尺寸，我不能在硬性规定的尺寸内作画，因为构思过程中或多或少地要改动或剪裁原定的尺寸，这就是为何看不到画框的缘故。”这幅《棕榈之枝》，没有画框，也没有明确的范围。画家最后只得用棕榈枝来代替画框，把远景和近景“串连”了起来。博纳尔在这幅画上表现了一个装饰

家的性格，显示了画家的胆识，也显示了画家难以控制自己的弱点。他说："在我周围，我常常能看到一些有趣的事物，但要让我愿意去画它的话，还必须有一种特殊的诱惑力——美，即人们称之为美丽的东西。我尝试在不失去最初想法的控制下作画，因为我缺少毅力，所以我会失去信心。……一个瞬间会把我最初的想象丢失，于是我就不知道如何画下去……"《棕榈之枝》正是这样一幅失去控制的画作，它作于1926年，尺寸为110×144厘米，现归美国华盛顿一私人收藏。



博纳尔《棕榈之枝》

100. 生命在激情中狂野燃烧

——梵高《星夜》

文森特·梵高（1853–1890）是一位伟大的艺术巨匠，却也是人群中的异类、艺术史上永恒的苦行僧。

梵高的一生从事过各种不同的职业。生于荷兰乡村牧师家庭的他，当过矿区的传教士，做过教师，还做过职员和画店营业员。或许，在梵高眼中，这些职业都是一样的，对于每一份工作，他都倾注了全部的热情与虔诚。但极端现实、冷酷的世界并不能容纳他的幻想，他在生活中屡遭挫折和失败，最终投身于绘画，决心“在绘画中与自己苦斗”。

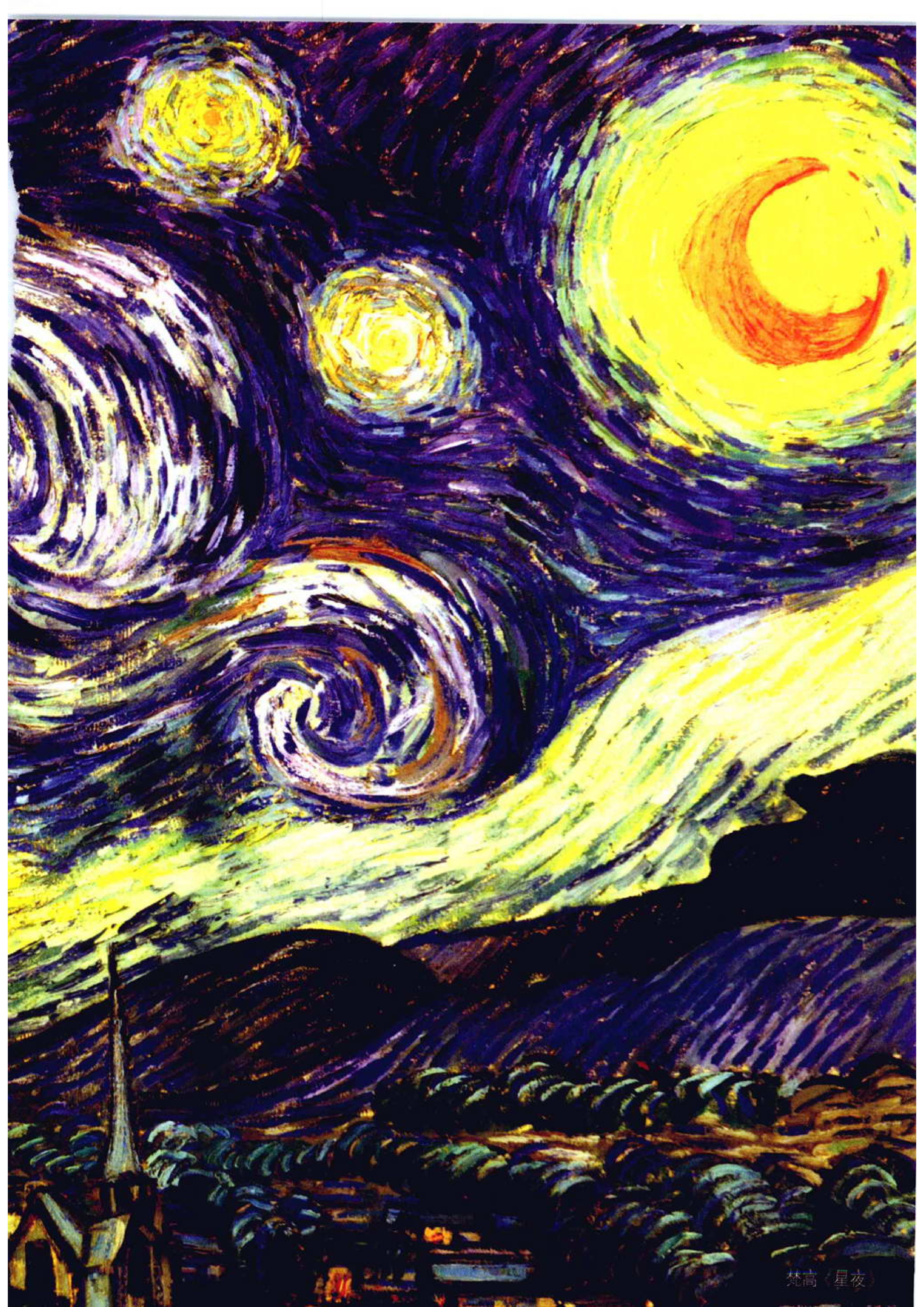
梵高早期的风格受到荷兰传统绘画及法国写实主义画派的影响，画风写实。1886年他来到巴黎后，结识了印象派和新印象派画家，并接触到日本浮世绘的作品，视野的扩展促使他的画风发生巨大的变化，开始由早期的沉闷、昏暗走向简洁、明亮和色彩强烈。《向日葵》中，澄明的金黄色调，漫溢着太阳般炽热的情感；对于形式的独特把握使他摒弃了任何理性束缚，不拘泥于描摹物象的自然存在状态，而是任凭狂热和激情挥洒，直接抒发视觉与心灵的真实。1888年梵高曾试图组织一个画家社团，高更应邀前往。但由于二人性格上的冲突和观念上的分歧，合作以失败告终。多重的刺激使得梵高的疯病一次次地发作，最终于1890年7月在精神错乱中开枪自杀，结束了自己年仅37岁的生命。

梵高在短短37年的生命旅程里，几度疯狂，从未被这个世界所接受。他是继伦勃朗之后荷兰最伟大的画家，但直到死后才逐渐被人们认识。他一生留下了大量的传世之作，但活着的时候却仅仅卖出过一幅画。

《星夜》作于1889年，为布面油画，尺寸为73×92厘米。这一年，梵高的疯病又一次发作，画中的一切似乎正是画家在幻觉和晕眩中所见到的。这是一个高度夸张与强烈震撼的星空景象：高大的白杨树颤栗着浮现在面前，山谷里的小村庄在尖顶教堂的保护之下安然栖息，宇宙里所有的恒星和行星在旋转、爆发，一轮令人难以置信的橙黄色明月悬挂在天边，整个画面似乎被一股汹涌、动荡的激流所吞噬。风景在旷野里舞动，山在躁动不安，月亮、星云在旋转，而那翻卷缭绕、直上云端的白杨树，看起来像是一团巨大的黑色火舌。我们似乎可以清晰地感觉到梵高躁动不安的情绪，那种强烈的情感完全融化在色彩与笔触的交响乐中，生命在质问苍穹，激情在狂野中燃烧。

梵高说：“我的作品就是我的肉体和灵魂，为了它我甘冒失去生命和理智的危险。”艺术是什么并不重要，重要的是艺术需要真诚，需要像梵高这样为艺术而牺牲一切的崇高心灵。有了像他一样的人，人类才能得到心灵的慰藉和永恒的感动。





梵高 星夜

101. 贫穷而高贵的灵魂

——梵高《残耳的自画像》

有时候，自画像可以更加贴近一颗真实的灵魂。大量的自画像构成了梵高作品的另一独特风景，让我们可以沿着它们一次次追寻他的思想和生命的轨迹。

1886年2月底，梵高来到“艺术之都”巴黎。梵高的弟弟提奥当时在巴黎是颇有名气的画商。在他的介绍下，梵高认识了很多印象派画家，如高更、修拉、毕沙罗等，从而吸收了

梵高《残耳的自画像》

印象派的点彩技法。从这一时期开始，梵高进行了大量的自画像创作。在巴黎期间，他创作了从第一幅《戴黑色毛毡帽的自画像》到1888年初的《画架前的自画像》共八幅自画像。1888年2月，梵高在朋友的推荐下来到法国南部小城——阿尔，从而迎来了他创作的高峰期，这一期间《自画像——献给高更》和《残耳的自画像》等三幅自画像诞生。1889年在来到雷米尔后他又创作了最后的三幅自画像。

据说1888年的圣诞之夜，梵高险些用剃刀杀了他一生中的最后一个朋友高更。他对自己的行为感到震惊，幡然醒悟后割下自己的一只耳朵，成了“残耳的画家”。他据此画的这幅自画像，成为他最具代表性的作品之一。画家头缠绷带，面孔消瘦，眼睛深陷，流露出悲愤和绝望的感情，整个画面好像处于滚动的波涛之中，汹涌的狂流似乎在威胁着狂热不安的画家，给人造成一种巨大的视觉冲击力量。

在梵高37年的生命中，他的生活是清贫的。除了弟弟，他几乎没有任何经济的来源。他的生活是孤单的，没有人陪伴在他的身边。他追求过的女人，一个个都离他远去。然而，梵高不是寂寞的，天空、麦田、太阳、向日葵……是他永远的朋友，也是他的作品中一次次出现的对象。一片成熟的农田、一把陈旧的靠椅、一双踏遍人间艰辛旅程的皮鞋，这些在巴黎的艺术大师们眼中不屑一顾的事物，在梵高的笔下却是那样动情，那么执着，那么令人神往。在他眼中，大自然的美才是真正的永恒的美。他画光芒四射的太阳、简陋平静的住室……他能发现一棵灌木树篱之美，更能够发现橄榄树枝和神色火焰般的柏树之美。世人眼中最普通不过的生活，在梵高笔下却是生命的本质。生来就高贵的灵魂，与生活的贫穷是没有什么关系的，贫穷只会让那艺术的灵魂更加高尚。生活在低处，灵魂在高处，这就是梵高。

102. 不可琢磨的吻

——克里姆特《吻》

居斯塔夫·克里姆特（1862–1918）是奥地利画家，维也纳“新艺术派”先驱、“维也纳分离派”的奠基人。其作品以厌世悲观主义和装饰象征主义而著名，追求高度的装饰效果。主要作品有《吻》和《死与生》。

《吻》作于1907至1908年，是克里姆特的代表作之一。画面中的男人身着绚丽的金色长衣，身体向前倾斜着，正吻着一个跪着的女人。女人仰着头，闭着眼，似乎正沉浸在恬静而又迷茫的爱情之中。她的双膝慢慢地滑向铺满鲜花的地上，一只手轻轻挽住爱人的脖颈，另一只手和男人的手交织在一起。身躯倾斜，正扑向爱人的怀抱。两人紧紧地依偎在一起，而从女人的肩、臂、足以及男人的颈、背来看，他们都被装饰得璀璨夺目的斗篷包裹起了赤裸的身体，融入沉醉的情绪中，好像正欲从吻进一步使爱得到升华。我们只能从画面上看到这对情人的脸部和手部，以及女人因为快乐而弯起的脚和脚趾，除此之外，就是一道金色的绚烂的瀑布，其中镶嵌着紫色的翠玉、水晶、蓝宝石、红宝石、猫眼石和绿宝石般繁复的颜色。而在他们脚下，则是满床的花瓣。这幅水彩画中保持了镶嵌画的格调，并且汲取了古代波斯细密画的某些表现手法，人物由装饰服饰包裹，构成一个纹样变化的整体，既和谐又变化统一。



克里姆特《吻》



画家通过《吻》的情节表现爱的崇高与幸福。在画面形式营造上调动了各种艺术手段，诸如各种线条和色块的组合，色彩中掺入金粉，使画面呈现出晶莹华丽的装饰美感。它像拜占庭时代的镶嵌画一样，给人以感官上的冲击。在笼罩全画的金色调中，男女的长袍好像一幅工艺性极强的镶嵌画，这种“镶嵌风格”不仅在油画中绝无仅有，即使在工艺中也独树一帜。同时，男人身上的长方形直线条图案与女人身上的圆形和曲线纹样形成对比，这正暗示了两性的区别。整幅画的色彩与整体的纹样效果极具东方意味，接近日本的图案纹样情趣。画家从东方艺术撷取营养，强烈的装饰性产生了浓郁的东方情调，形成了一种独特的光怪陆离的美。

克里姆特曾经说过：“我并没有什么特别的地方。 我只是一个从早到晚天天作画的画家。（主要是）人物画以及风景画，肖像画稍少见一些。 ……不管是谁想了解我——作为一名艺术家，唯一值得注意的事情是—— 应该去仔细观看我的画，并试着从画中看出我是一个什么样的人，想要做什么样的事。”正如克里姆特所言，他作品中童话般的象征主义奢华的背后，真正隐藏着他对生命的本质看法：出生、成长和死亡的不断循环。

103. 人生的进程

——克里姆特《死与生》

克里姆特的画不同于北欧大师丢勒、勃鲁盖尔、勃克林、蒙克等人的作品。除了深沉的悲剧性以外，他的作品还保持着北欧人民对人生哲理乐于探求的内在素质。他描绘人生之谜，在画面上忧郁地倾诉性爱，他所流露的晦涩与神秘是飘浮的，让人观后觉得是可解的，然而又是抑郁的，甚至是梦幻的，而且很难用语言去传达这些人生的色彩。

这一幅《死与生》易于意会而又难以言传。《死与生》表现了一个人生进程。几个不同历程的形象紧紧依偎在一起，成为一团，在宇宙中间它却只是一滴徐徐下降的水泡。画家采用单线平涂，加重东方图案装饰，人物相互重叠、凝聚，只是一个生命的胎胞飘荡在宇宙之间（左侧有象征死亡的深渊形象）。通过可爱的幼儿、丰满的少女、温柔的母爱、健硕的男子和衰年的老妪等各个局部，展示一种寓意，说明人生的

短暂。从生长、发育、求爱到衰亡，这是一种人生本质的显现。一句话，画上的装饰性形象，意味着宇宙和人生是一种物质的循环。欢乐、悲伤、爱情、声誉，在天体的运转中都是转瞬即逝的。此画的寓意有很大的宿命论与悲剧成分，所以法国大雕塑家罗丹观后感慨地发出“悲剧性”的感词。

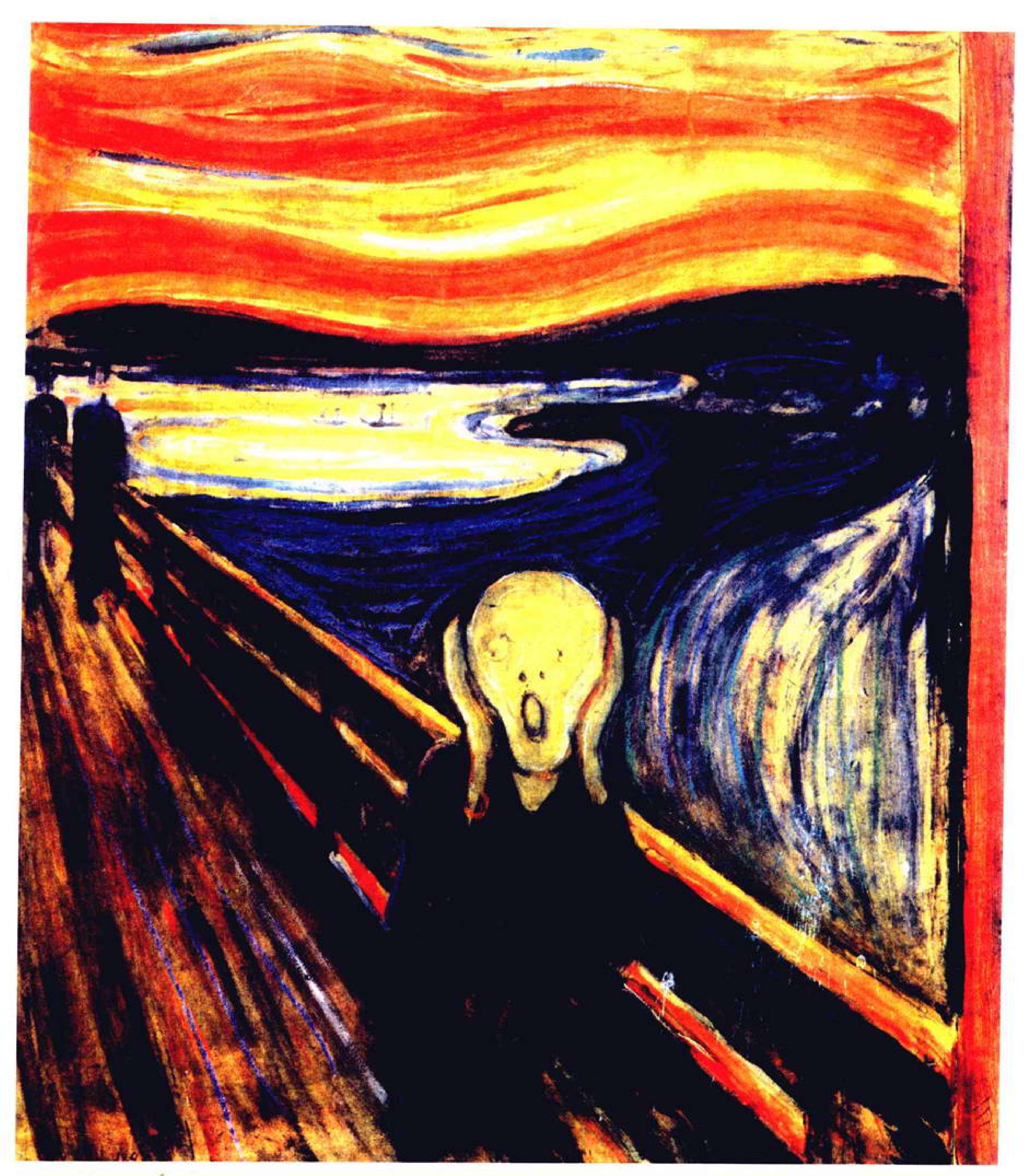
克里姆特的艺术探索是有意义的。除了反映其时代特征外，他还为东西方近代美术的对话提供了开拓性的园地。此画作于1911年前，于1915年又作了修改。画布尺寸有178×198厘米，现由维也纳一位叫玛丽埃塔·普莱留斯娜的夫人收藏。

在克里姆特一生最后的十年里，他那种浓重的装饰风格表现得更圆熟了，画面也接近统一，早期那种古典主义画法已无踪影。他沉湎于东方美术的装饰素材，在自己的会客室和画室里挂满了日本版画、中国年画和来自东方世界的各种工艺品。1914年，克里姆特还在画室内悬挂了一幅《关公像》的中堂画（关公坐在中央，左右两边是站着的关平与周仓。我国民间习惯把关公作为圣像来供奉）。

克里姆特《死与生》

104. 绝望的呐喊

——蒙克《呐喊》



蒙克《呐喊》

蒙克（1863－1944），挪威伟大的表现主义画家。他出生在挪威洛顿城的一个医生之家，从小就看惯了病人和死亡。少年时代，母亲和姐姐相继死于肺结核，而他自己也有不少病痛，病魔长期左右着蒙克的精神世界。他性格孤僻，感情压抑，觉得生命不过是预备死亡的过程。1892年到1910年，他在柏林住了18年，身边尽是一些厌世主义者。颓废的思想氛围助长了他本来就忧郁、苦闷的性格，他变得越来越自我怀疑和惶惶不可终日了，以至于最后两年陷入精神失常的境况。作为排遣，蒙克的艺术也总是围绕着死亡、忧郁和孤独的主题，表现了极为痛苦的精神性。

蒙克一生创作了1700多件油画作品、大量的素描和速写习作，以及800件不同主题的版画。

血色的天际、无止境的路、骷髅般的人、扭曲的身体、尖叫，这就是蒙克的不朽名作《呐喊》（The Scream）。

《呐喊》极好地诠释了蒙克面对这种令人窒息的环境时全然绝望的情绪，是表现现代人类精神极度苦闷的最成功的作品之一。在这幅画中，所有形象都是变形的、虚幻的、运动的。所有混合的、颤动的、旋转的线条都引向画面当中扭曲的人张开的大口，似乎在他绝望的呼喊中，世界上的一切都疯狂起来。常态的世界土崩瓦解，取而代之的是一个疯狂的、绝望的世界，一切宛如人的梦魇。无止境的人生路途上，虽然还有其他人，但却是互相隔绝的，无法沟通的，处处洋溢着一种可怕的令人窒息的孤独感。黄色的、红色的、橙色的和褐色的线条构成的薄暮的夜空，动乱般的、深邃的、蓝色的水不稳定地波动着，人们在画中找不到一丝慰藉，所有的一切都在不安定地骚动着，在刺目的血色中绝望地摇摆，在悲哀的蓝色中哭泣。站在背景前的男人正尖叫着，他无法忍受这种前所未有的身体的刺痛和内心情感的煎熬，他悲哀的、尖锐的叫喊充斥整个夜空，震颤整个世界，如同小提琴上拉出的令人心碎的弦音，刺激着每个人脆弱的神经。

这幅画象征了现代人的焦虑、恐惧和孤独的心态，是现代社会人们面对“上帝已死”困境时发出的绝望的呐喊。19世纪末到20世纪初，随着人类科学和社会的大发展，古老的价值观和规则都受到挑战，可是新的事物和价值观还没有诞生，每一种事物的价值都需要被重估。生活在这样一个如此荒诞和虚无的世界，所有和蒙克同时代的人都面临着自我身份认同的困境。蒙克切实体会到了这一点，尖锐地抓住了他那个时代的精神和人类命运的困境，并抛弃常规的画法，运用抽象的、夸张的、极端的艺术表现方式表达出画家的人生呐喊，这是环境的必然，也正是蒙克的非凡之处。

105. 感受死亡

——蒙克《马拉之死》



蒙克《马拉之死》

蒙克的作品是关于生命、爱情和死亡的一曲悲鸣的哀歌，抽象的冲动是他作品的一个基调。沃林格尔认为："抽象冲动就是那些与世界的不和谐导致了内心不安的民族所祈求的一种艺术意志。"蒙克的一生所遭受的痛苦只有通过艺术表现才能获得内心的平静。因此蒙克本人往往是他作品的主角，他试图通过艺术表现来释放自身压抑的情绪，揭示社会的丑恶和人生的悲苦与不幸。

在法国大革命过去一个多世纪以后，挪威表现主义画家蒙克对大革命的主要领导者马拉的死，进行了重新阐释。作为雅各宾派主要"喉舌"的马拉一直用措辞激烈的政论文章鼓动革命的暴力，但他却在

1793年7月13日夜里被一个保皇派的贵族女子刺死。在蒙克的画面中，不再有理想化的革命英雄，只剩下暴力、性和血。不过值得注意的是，蒙克还是让床上的马拉留下了基督受难般的姿势。这幅画充满了与死亡相联系的暴力情结，以及对性的诱惑力的危险估计。《马拉之死》借用一个严正的主题，表现的却是经过性的折腾以后的死亡：快乐榨干了鲜血，生命像正在消逝的闪电，使一切东西都发出恐怖的颤抖。作品用曲线带动色彩，乱糟糟的起伏和波动的线条，把狂欢与痛苦扭成一团，人物在强烈情绪化的笔触下，已经曲张变形，让色彩成为了传导情感的电流。让我们回忆一下新古典主义画家大卫的同名作品，就会感到蒙克表现情感的强度。他给了我们关于死亡的全部心烦意乱的感觉。

蒙克的艺术作品，给我们感受最强烈的特征，是他透过风景、劳动者、肖像和自画像，深刻地表现了生的不安、爱的焦虑，以及死的恐惧。他的绘画具有丹麦剧作家易卜生的冷峻和透入人心的影响力。我们从蒙克的绘画中，可以感受到人面对无法抵挡的性的力量时的无助，生命的神秘、性的焦虑替代了美学上的浪漫式的恐惧。

106. 无情的讽刺

——菲多托夫《少校求婚》

巴维尔·安德烈耶维奇·菲多托夫（1815－1852）是俄国批判现实主义画家，他出生于莫斯科一个九品文官的家庭。1826年考入第一陆军学校，后在彼得堡芬兰团队的禁卫军中服役。约从1834年起，由于爱好绘画，他开始利用业余时间进入美术学院的夜校部学习。1843年11月退伍后，即进入美术学院接受正规训练。

菲多托夫是俄罗斯造型艺术中批判现实主义的首创者，被称为画坛的“果戈理”。菲多托夫一生的作品中，风俗性油画仅10幅，肖像画有20余幅，其余是水墨素描、水彩等，共有1000幅。他是一个掌握了绘画技巧的杰出画家，欣赏他的油画内容，往往会使人发笑，其形象具有幽默的讽刺性，又具有深刻的内涵。这在19世纪上半叶的俄国画家中是较为罕见的。《少校求婚》和《贵族的早餐》是他的作品中最典型的讽刺性油画。

菲多托夫对社会各阶层的生活，特别是上流社会的生活，作过深入的观察。他的题材总能一针见血，触及旧俄国时代上层人物的丑恶一面。1846年，他画的第一幅油画《初获勋章的人》就是揭露19世纪40年代沙皇官吏的空虚相：用自己所获得的勋章向厨娘夸耀，体现了主人公的浅薄与庸俗气。画家那尖锐的艺术语言，几乎与果戈理的作品有异曲同工之妙。可是他的才能在沙皇统治下，不仅得不到支持，反而受到极大的摧残和迫害。他曾悲愤地写道：“我能给人民不少东西，但是检查机关不许我这样”，“这个时代是一个不信任人的时代。”由于长期贫困，工作又过分紧张，使他的精神濒于崩溃。最后，他悲惨地死在彼得堡的精神病院，仅活了37岁。



菲多托夫《少校求婚》

《少校求婚》是对当时俄国以联姻作为权势与金钱交易手段的辛辣讽刺：一个贵族军官正站在画面右侧的门口，手捻着胡须，等待主人的盛情迎接；顺着媒婆的手势可以看到那个满面笑容的老年商人；画面中部是正要扭转身躯向室内“逃跑”的少女，因为慌张，手帕掉在了地上，她的母亲正粗鲁地加以阻止；而左侧的两个女仆正窃窃私语。家中的陈设如豪华的吊灯、没有品味的顶饰和壁上挂满的油画流露出典型的暴发商人的俗气。

评论家斯塔索夫在悼念菲多托夫时曾说：“菲多托夫只把自己天赋的巨大财富的一小粒献给世界，……但这一小粒是纯金。”

107. 海洋的赞歌

——艾瓦佐夫斯基《九级浪》

艾瓦佐夫斯基（1817－1900）出生在费奥多西亚的一个阿尔明尼亚籍的中等商人家庭，他从幼年起就表现出非凡的艺术天才，1833年进入彼得堡美术学院，师从伏罗比叶夫。他和茹科夫斯基、克雷洛夫成为好朋友，并结识了诗人普希金。1838年至1839年他在克里米亚工作，创作了风景画《雅尔塔》、《古老的费奥多西亚》和《克尔契》。1840年他去意大利和欧洲以及东方各国旅行，由于他的海景画已蜚声世界，欧洲各美术学院纷纷授予他院士称号。1844年他重返彼得堡，被授予科学院院士和海军参谋本部的画家称号。但他不愿意成为沙皇家族的御用画家，1845年他到费奥多西亚建立了画室，并终生在那里进行艺术创作。他的代表作有《九级浪》、《黑海》、《贩货的牛队》、《风暴之夜》、《古尔祖弗之夜》等，其作品既有浪漫主义的气息，又有写实主义的特点。

艾瓦佐夫斯基《九级浪》

19世纪中叶，艾瓦佐夫斯基的海景画不仅惊动了全俄国，也为西欧同时代画家所钦佩。普希金和俄国作曲家格林卡称他是描写海洋的热情歌手，英国著名的海景画家透纳对他的作品也赞不绝口。他成为俄国海景画的奠基人。

艾瓦佐夫斯基善于表达海上夜景，特别善于描绘海上夜晚的风暴。《九级浪》是他最成功的作品。其题材来自于克里米亚战争前发生在黑海上的一次海难。巨大的海轮在惊涛骇浪中倾覆，幸存的人们攀附在桅墙上打着SOS求救信号，蓝绿色的浪涛上，正辉映着柔黄的曙光。画面被海平线分成上下两部分：上部淡抹出海上日出前的晨雾；下部用深蓝的厚重笔触，绘出巨浪掀起时的阴影；而浪尖上的乳白色又与海上升腾的晨光相呼应。无垠的海空、澎湃的浪潮，在光色迷蒙中融为一体。《九级浪》以宏大的构图和惊心动魄的光影效果，渲染了人与大海之间的殊死搏斗，意在鼓舞人们对抗大自然和增强人们在险境中生存的信心和力量。

艾瓦佐夫斯基在漫长的创作过程中共画了6000件作品，其中心题材是海洋。他描绘了广阔无边的海面、惊涛骇浪、晚霞落日、在波浪上嬉戏的月光、暴风雨和船舶的倾覆以及与海洋搏斗的俄国人民的无畏性格，这些作品贯穿着英雄史诗般的精神。他在费奥多西亚的画室，是当时俄国南方的美术中心，培养了19世纪后期的许多风景画家。

108. 凝视历史的瞬间

——苏里科夫《近卫军临刑的早晨》

苏里科夫1848年诞生于一个古老的哥萨克家。从学生时代起，他便把自己的注意力专注于俄国古代历史中那些惊心动魄的事件之上，创作了许多伟大的历史画面。苏里科夫历史画的创作题材多取自彼得大帝时代的重大事件，在他宏大的历史作品中，画家显示出对改革的向往和深深的思考，这种向往和思考当然是以矛盾为载体的，而多角度、多侧面地表现矛盾正是苏里科夫的专长。如《近卫军临刑的早晨》、《缅希科夫在贝列佐夫镇》、《女贵族莫洛卓娃》、《苏沃洛夫越过阿尔卑斯山》、《叶尔马克征服西伯利亚》和《斯捷潘·拉辛》等等。其中，《近卫军临刑的早晨》、《缅希科夫在贝列佐夫镇》、《女贵族莫洛卓娃》被称为苏里科夫历史画的“三部曲”。

《近卫军临刑的早晨》以近卫军反对彼得大帝改革的史实为素材，描写了俄国的民族悲剧。1698年正当彼得大帝出国访问时，俄国发生了近卫军兵变。彼得大帝得知后仓促回国，立即残酷地镇压了这次兵变。

画面的背景是莫斯科克里姆林宫的墙外和华西里伯拉仁诺大教堂的天球顶。身穿海蓝色军装的彼得大帝骑在高头大马上，亲自监督处决“谋反”的近卫军。他的背后是整齐森严的行刑队和一排绞刑架，他的右边是一群外国使节和他的宠臣。占据画面大部分前景的是动乱的人群，一些农民装束的近卫军家属围绕在六个即将临刑的近卫军身旁，他们悲痛地哭泣着。

苏里科夫《近卫军临刑的早晨》

在这幅画中，近卫军代表了维护宗法制度的古俄罗斯；彼得大帝和他的欧化军队，则代表了正向资本主义发展的俄国。这是两种历史势力，而在他们尖锐的斗争中，双方都坚持着自己的信念。画面上人物众多，处在构图中心的是近卫军和前来与他们诀别的亲人们。近卫军这时已被带上了手铐，握着罪人临刑前点燃的蜡烛，将依次走上绞架。在近卫军中画家重点刻画了四个性格和年龄各不相同的人物。尤其是中间那个戴红帽，长着褐色头发，目光凶狠地望着远处彼得大帝的那个近卫军，是个无畏而不屈服的哥萨克。画家对远处骑在马上监督行刑的彼得大帝，以及他周围的外国公使们，也作了符合史实的描写。

苏里科夫是俄国历史上特殊的历史风俗画家，他善于在历史瞬间的刻画中表现各个人物复杂的背景。难能可贵的是这种“瞬间的刻画”是不带丝毫作者个人主观情感的，或者作者一开始就站在了功过名利之外的历史观上面，采取了客观评价的态度来描绘历史画卷。

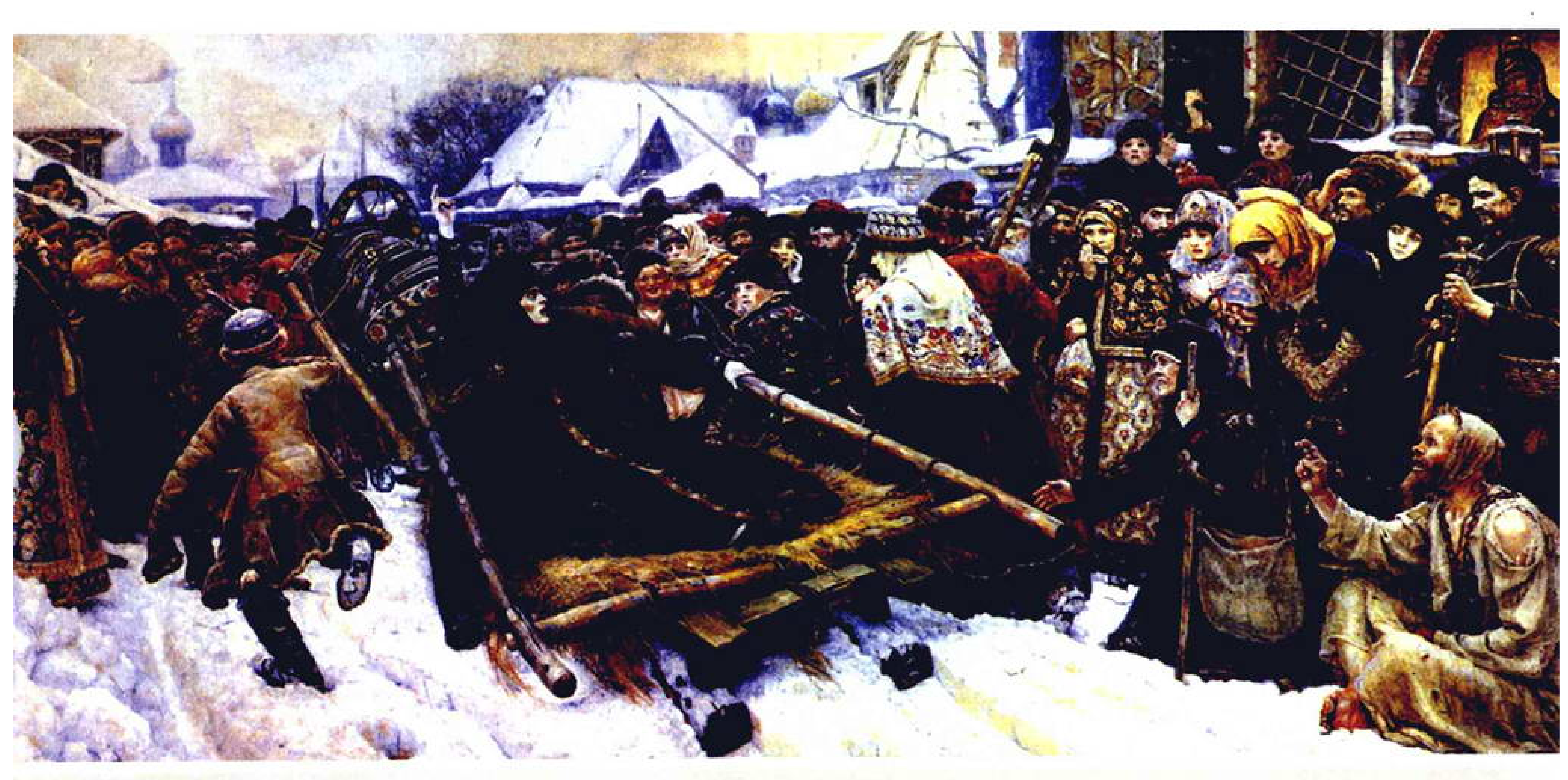


深刻的记忆
——苏里科夫《女贵族莫洛卓娃》

在17世纪，俄国在彼得大帝以前，教会发生了分裂运动。沙皇阿历克塞·米哈依洛维奇试图依靠强有力的教会来加强他的统治。于是他下令在宗教首领尼孔的领导下实行教会改革。宗教改革引起了俄国教会的大分裂。它反映俄国这个时期在政治上的复杂性。苏里科夫的这一幅历史名画《女贵族莫洛卓娃》正是这一历史背景的反映。

由于历史事件的复杂性，画家选择了分裂派狂热分子女贵族莫洛卓娃被从修道院里拉出来，准备押送到别处去受审的街景场面。通过室外场景，画家塑造了将近50个人物，以展现当时对这一事件的各色人等的精神状态：这里有民间旧教徒、盲目的信仰者、苦行僧、同情分子、看热闹的，以及部分官吏和出身名门的大公等。形象的真实性与生动性，令人叹绝，真是集合了俄国社会各阶层的人物。

画家选择了莫洛卓娃刚被押解，途经莫斯科街道时的情景。她被载在简陋的雪橇上，高举右手向信徒示意，表示她的信仰决不动摇。这位近于疯狂的贵族妇女，由于长期的苦行，面颊瘦削、脸色苍白。她性格倔强，画上更显其神情傲慢。她的双手被铐着锁链，穿着一身黑色丝绒皮袍，戴黑色帽子，睁大了的眼睛嵌在深陷的眼窝中，咄咄逼人，给人一种恐怖感。全画的右侧，是一群信教的百姓，他们哀声



苏里科夫《女贵族莫洛卓娃》

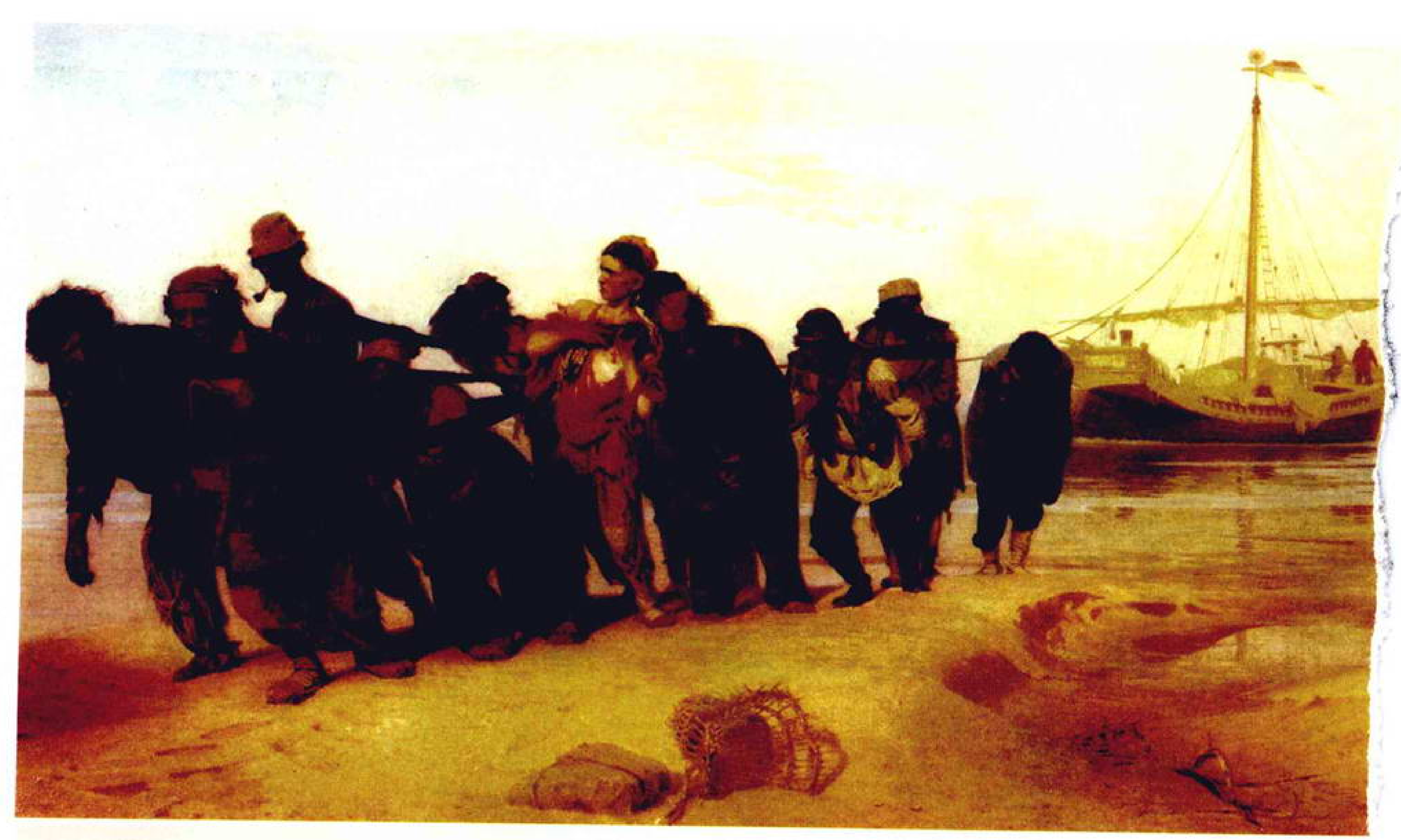
痛哭。近景有两个跪地祈求的老妪和苦行者，塑造得十分生动。雪橇边有几个贵族形象，画家用紫红色服饰加以区别。除了跟着雪橇跑的孩童和看热闹的观众之外，每个人物的面部都极富个性。几乎找不出两张完全相同的表情。好奇的、害怕的、露出惋惜的、嘲笑的、讥讽的、掩面流泪的、低垂着头表示敬仰的、关怀的和惊恐的，人物各尽其态。

1887年，这幅《女贵族莫洛卓娃》展出后，获得了一片赞美之声。作家卡尔申写道："苏里科夫鲜明地再现了这个出色的妇女。一切知道她悲剧身世的人，会永远被艺术家创造的形象所征服，不可能再想起另一个莫洛卓娃……"

这幅画是苏里科夫艺术创作高峰的标志。画上的每个人物都是经画家选找模特儿并画了许多习作后定下来的。寻找莫洛卓娃的模特儿时颇费周折，画家认为女贵族的脸相必须"压倒人群"。最后，画家找到了来自乌拉尔的旧教圣书学者米哈伊洛芙娜，他是在基督变容旧教陵园中一次踯躅时偶然发现她的。他后来说："我在园中花费了两个钟点画她的习作。当我把她安插在作品中时，她压倒了所有人。"此画完成于1887年。

110. 现实的鞭挞

——列宾《伏尔加河上的纤夫》



列宾《伏尔加河上的纤夫》

列宾，1844年出生。1863年进圣彼得堡美术学院习画6年，后游学法国、意大利。1894年担任圣彼得堡学院历史画教授。列宾的作品以俄国历史绘画作为题材，是俄国19世纪末最伟大的现实主义画家，也是俄国现实主义绘画艺术的杰出代表。

他1878年加入“巡回展览画派”，创作上坚持在乡村和民间写生，并且和革命民主主义知识分子保持着密切的往来。他的《宣传者的被捕》、《拒绝忏悔》、《意外归来》都是以革命者的斗争生活为题材的优秀作品。而对俄国历史事件的关注更引起他对历史画创作的强烈欲望，作品有《1581年11月16日伊凡雷帝和被他杀死的儿子》、《索菲亚公主》以及《扎波罗什人给土耳其苏丹复信》等。

1870年至1873年列宾用了三年时间创作了《伏尔加河上的纤夫》。为了创作这幅描绘沙皇统治下俄国人民痛苦生活的作品，他利用暑假与风景画家瓦西里耶夫一起去伏尔加河考察，深入观察纤夫的生活，画了很多真实纤夫的形象和素材，使画面上的纤夫既是生活在社会底层受压迫的人，又是具有坚强毅力的生活的强者，表现了人民的强大力量和精神美。

《伏尔加河上的纤夫》的画面以一字形排列，由远渐近。11个人分四组，最前面一组中领头的那个老者叫冈宁，此人原是神父，后被免职沦为纤夫，他是大家的领路人。他有智慧和组织才能，朴实坚韧且性格善良。第一个最卖力气弯腰拉纤的红头发男子，一看就是破产的敦厚农民。而那个戴小帽嘴上叼烟斗，还戴一副墨镜的男子是个痞子，在万般无奈的情况下，也混到这个队伍中，他偷懒，避重就轻，纤绳都是弯着的。画家还特意描绘了一位孩子，他从没吃过这般苦，身体后倾而用手极力推着纤绳板以减轻痛苦。孩子的脖颈上还挂了一个十字架，他是上帝虔诚的奴仆，但上帝也无力救助他。后面的每个纤夫都有着各自不同的血泪史。

画中每个人都有很鲜明的个性特征，是俄国劳动者的群像典型。单纯的画面揭示了深刻的社会本质。画家注重人物的形象细节描绘，画面充满深刻的文学性和视觉的绘画性，一切思想都通过具体形象来展现，甚至河滩上的脚印和遗弃的纤夫用的杂物，都在表明过去和未来。这些破产的农民、退伍军人、失去信任的神父、流浪汉，残酷的现实使他们沦为奴隶，然而在每个奴隶的心中都燃烧着一把不屈的火焰，他们祈盼着世道的改变。

斯塔索夫说，就凭这张画，列宾就可以跻身于世界一流大画家之列。

11. 流浪的英雄

——列宾《意外归来》

列宾的创作中始终跳动着时代的脉搏，同时他本人也与进步的革命民主主义者、知识分子保持着密切的交往，因此他绘制了许多以反映“革命者不屈斗争”为题材的优秀作品。描绘流放者突然回家时的《意外归来》可以说是家喻户晓的名作。这幅油画就像是一部小说向人们讲述一个革命者被流放后经受了怎样的痛苦，家人是多么的悲伤，以及流放者不期而至后他的家人是多么的意外、兴奋。这是画家创作鼎盛时期的一幅作品。画家的绘画天赋在该作品中得到了集中的体现。画面上每个人物都栩栩如生：

列宾《意外归来》

一袭黑衣的老妇人刚从坐着的椅子中站起来，转向“归来者”，似乎要扑过去拥抱，又抬不动脚步；桌边坐着的两个孩子，稍大的男孩儿欣喜地抬起头注视着，嘴巴吃惊地半张着，好像要喊出声来；较小的孩子有些胆怯地把目光从读着的书本上移向“陌生人”；……再看归来的“流放者”，个子高高的，瘦瘦的，身穿褪色的肥大的大衣，脚上是沉重的沾满泥土的靴子，他是经历了长途跋涉才得以与亲人相见，他的姿态有些犹豫，甚至有些不自信，似乎在这久违的家中他觉得自己像个外人，但他的神态却透出坚毅、勇敢。从流放者身上我们感觉到了革命者不屈不挠的英雄主义精神。列宾抓住“流放者跨进门坎的一瞬间，他及每个家庭成员的表情、行为”向人们展示“惊喜、意外”及其他种种复杂的情感。

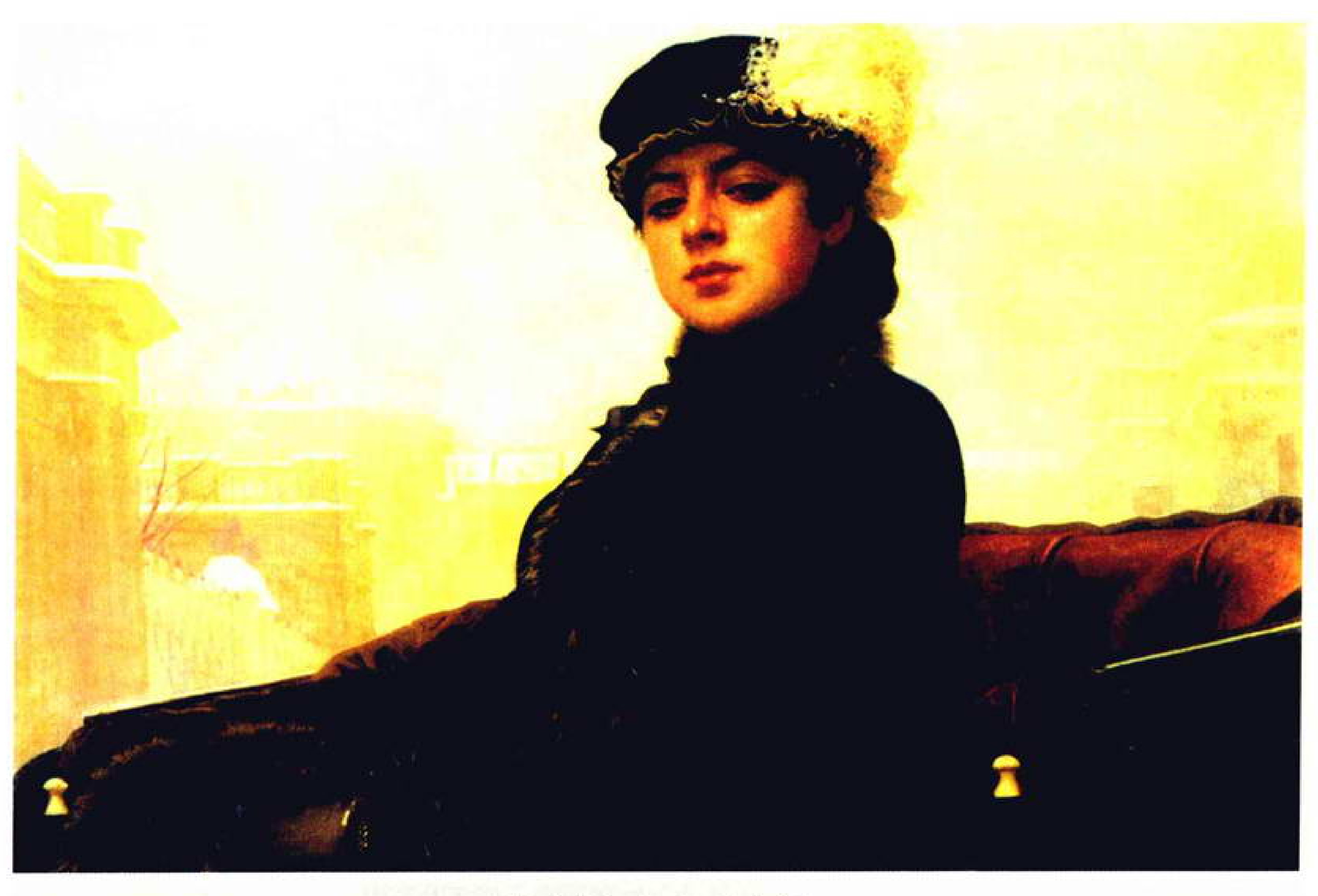
列宾的绘画，在揭露专制制度，表现社会各阶层人民生活和人物心理刻画等内容的发掘上，被公认为是批判现实主义的泰斗。19世纪下半叶，正是俄国农奴制刚刚废除，文化领域正在觉醒的年代，历史事件、小人物刻画以及肖像画都是列宾诠释的主题。在他的画中有着深刻的情感与强烈的意识，令人感动。在列宾的创作生涯中，肖像画占有重要的地位。画家其他革命题材的作品还有《泥泞路上的押送》、《宣传者的被捕》和《拒绝忏悔》等。

112. 神秘的情节

——克拉姆斯柯依《无名女郎》

伊凡·尼古拉耶维奇·克拉姆斯柯依 (1837－1887) 出生在俄国中部伏龙涅什省奥斯特洛戈日斯克城一个贫寒的市民家里。1853年因偶然的机会来到彼得堡，1857年考入彼得堡皇家美术学院。离开学院后，克拉姆斯柯依与同学宣布成立“彼得堡自由美术家协会”。经过1864至1868年的实践，1870年，克拉姆斯柯依与几位莫斯科画家共同发起筹备了以普及民主艺术为目的的“巡回艺术展览会”，即“巡回展览画派”，这个画会主张将艺术拿到民间去展览。克拉姆斯柯依的画誉逐渐享誉全国。1887年，他在给一个叫拉乌赫普斯的医生画肖像时，倒在画前，离开了人世。

《无名女郎》是克拉姆斯柯依晚年的得意作品。这是颇具美学价值的一幅性格肖像画，人们不能不为画家对这位被画者的精神气质的精湛表现力所叹服。画上是一个19世纪后期俄国青年女知识分子的形象：她穿戴着北国冬季上流社会的服饰，坐在华贵的敞篷马车上，以高傲而又自尊的样子望着观者。有人说，她是画家为托尔斯泰的《安娜·卡列尼娜》塑造的小说主人公的形象；也有人说，她是一位演



克拉姆斯柯依《无名女郎》

员，因为背景上隐约可以见到的建筑物正是彼得堡著名的亚历山大剧院。究竟画家画的是谁，作者未曾透露，直至今天也仍然是个谜。画家在肖像画上创造了一种新的表现风格，即用主题性的情节来描绘肖像。这里所展示的就是一个刚毅、果断、满怀思绪、散发着青春活力的俄国知识妇女的典型。整个形象所体现的素描基础是如此坚实，给人以强烈的艺术感染力，不愧是近代欧洲肖像画中的上品。

由于作者注重性格刻画，就必须花很大精力在脸部表情和细节的描绘上。对于脸部描写，正像他自己在一封信中谈到的："没有思想就没有艺术。同时，更重要的是，没有生气蓬勃的、表情深刻的描绘，就没有图画，即使有良好的愿望也是徒劳的。"

克拉姆斯柯依是俄国巡回展览画派的创立者，也是激烈反对美术学院陈规的画家，正是这种态度，引导他组织了面向大众、贴近生活的巡回展览画派。克拉姆斯柯依的肖像画最能体现他那细腻的写实风格。克拉姆斯柯依其他的代表作有《希什金肖像》等。



113. 深远而神秘

——列维坦《深渊》

伊萨克·伊里奇·列维坦（1861－1900）1861年生于立陶宛的小城基巴尔塔，早年父母双亡，1873年进入莫斯科绘画雕刻建筑学校。1884年开始在巡回展览协会上展出他的作品，1891年成为该会的会员。1900年6月因感冒而心力衰竭，7月22日离开人世，享年39岁。列维坦终身未婚，生活十分凄凉。他的风景画深刻揭示了当时压抑的社会情绪，被称为俄国历史风景画。

《深渊》取材于民间故事。故事讲的是一个磨坊主的女儿与一青年农民相爱，而女儿的父亲坚决反对，并设法买通征兵局，结果青年给抓去当了兵（旧时俄国的兵役制是终身的）。姑娘闻讯深感绝望，便来到野外密林中的一个深水潭边，从用枯木搭建的桥上跳进了深渊。

这幅画取材于一处景物非常平常的地方——茂密的森林前，一潭静水被一道上铺一窄木桥的小水闸一分为二，简陋的水闸旁一条小路曲折通向远处的密林。这是俄国农村司空见惯的景色，作者却对其寄予了无限深情。暮霭已渐升起，金色的落日余晖映照着天空，衬托着水潭和那条弯弯曲曲的小径。远处茂密的森林在景深处逐渐模糊，更显得深远而神秘。小路旁，野草自由地，毫不修饰地生长着。水潭是那样的深沉，泛起的微波更加强了幽静的感觉。万籁无声，静静地等待夜的降临。画家用朴素无华的色彩带着无限的深情，把俄国特有的深沉而凝重的意境笼罩在神秘的气氛中。景色平常而意境深邃隽永，色彩含蓄而情绪浓重，就是这幅作品的特色。把实际上并不深的水潭称为深渊，画家想必是另有所指而带有隐喻的。

罗丹曾说过："所谓大师，就是这样的人，他用自己的眼睛去看别人见过的东西，在别人司空见惯的东西上能够发现出美来。"列维坦这幅作品的主冷调色彩，似乎并不引人注目，它并不鲜艳夺目，

没有非常抢眼地跳到观者面前的“效果”。但是它与意境的融合是如此的不露痕迹，而转化成了意境本身。当观者被这深沉的意境所感染时，才能体味到他表现的既含蓄又层次丰富的绿色丛林与紫灰色的云层，融合在凝重浓郁的暖色调中，恰如其分地发挥着色彩抒情的表现力。人们已无法把色彩、形象与意境区分开来了。它把人们带到了深渊旁，使观者与画家共同沉浸在这凝重、宁静、神秘而略带感伤的诗一般的境界中。

作为19世纪下半叶俄国独具民族风格的抒情风景画家，列维坦的画作题材往往采自俄罗斯民歌、民间传说和具有回顾性的革命纪念地。他笔下那些朴实壮美的风景画面上，总透着一种忧郁的情调，像《弗拉基米尔之路》、《晚钟》等。也许是因为他的人生阅历，也许他的心灵经常充满忧愁，然而，更主要的应该还是来自于画家对在沙皇亚历山大二世残暴统治下多灾多难的俄国的忧虑和同情。19世纪90年代，俄国的反专制运动日趋高涨，社会进步势力异常活跃。就在这生命的最后十年中，列维坦的作品风格也有所变化，充满了蓬勃的活力和对未来的希望，如《三月》和《金色的秋天》。从列维坦的画中，我们分明能感受到他对大自然的崇敬和热爱，感受到他的心灵与大自然的融合。



列维坦《深渊》


康斯泰布尔《从主教花园望索尔兹伯里教堂》


康斯泰布尔《干草车》


透纳《月光下的煤港》

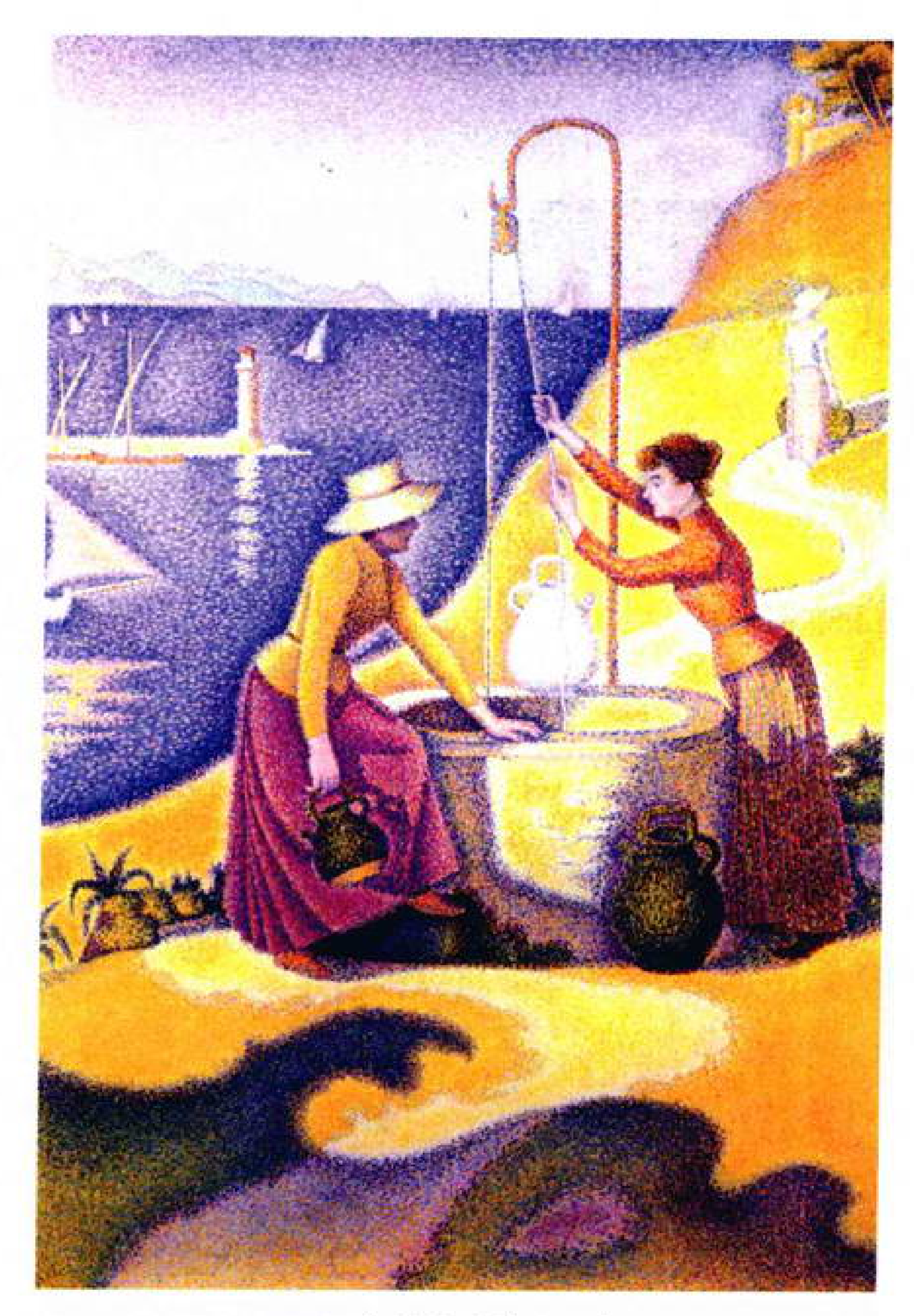

柯罗《蒙特枫丹的回忆》


西斯莱《马利港的洪水》

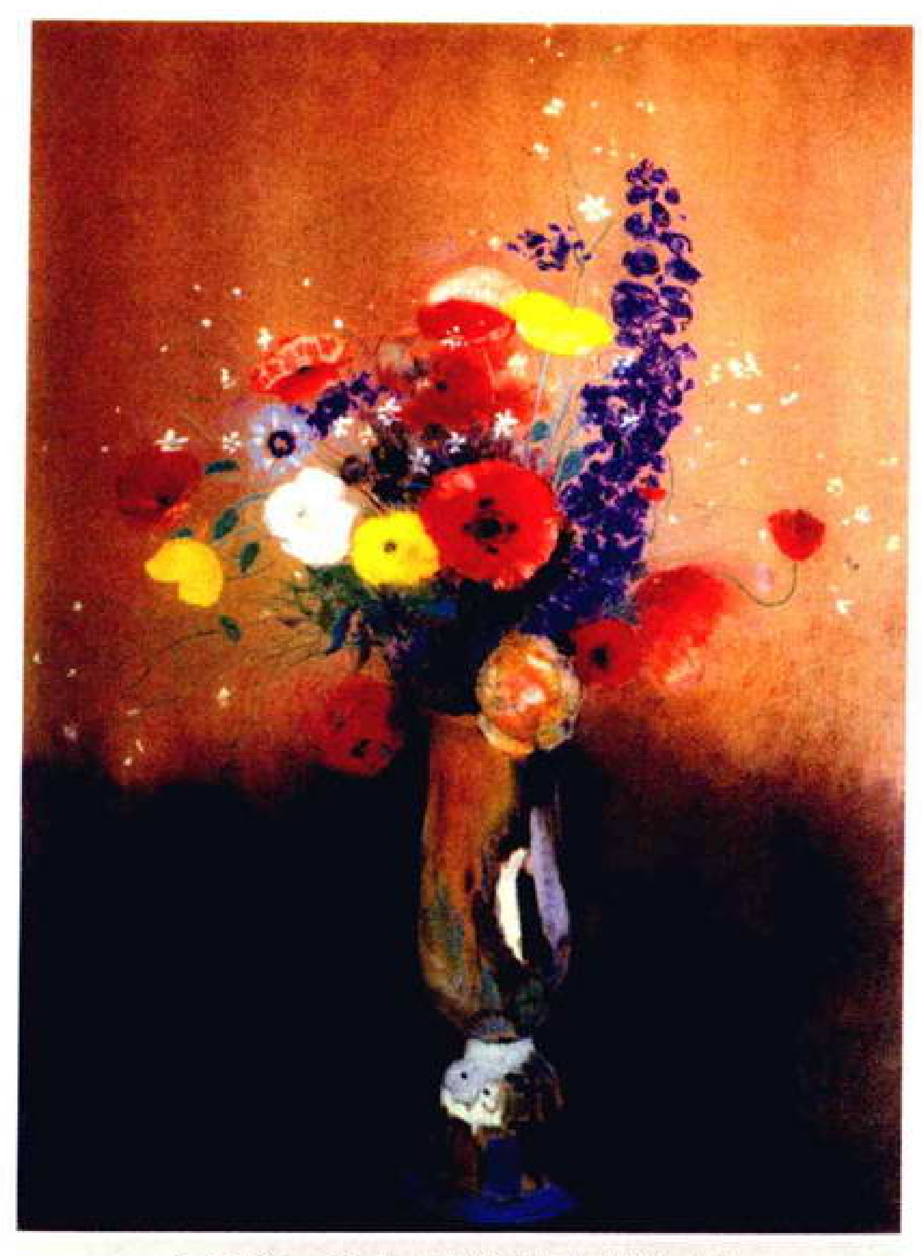

塞尚《圣维克多山》



库尔贝《筛麦的女子》



西涅克《井边的女子》



奥迪隆·雷东《长颈瓶中的花束》



萨金特《波依特的四个女儿》



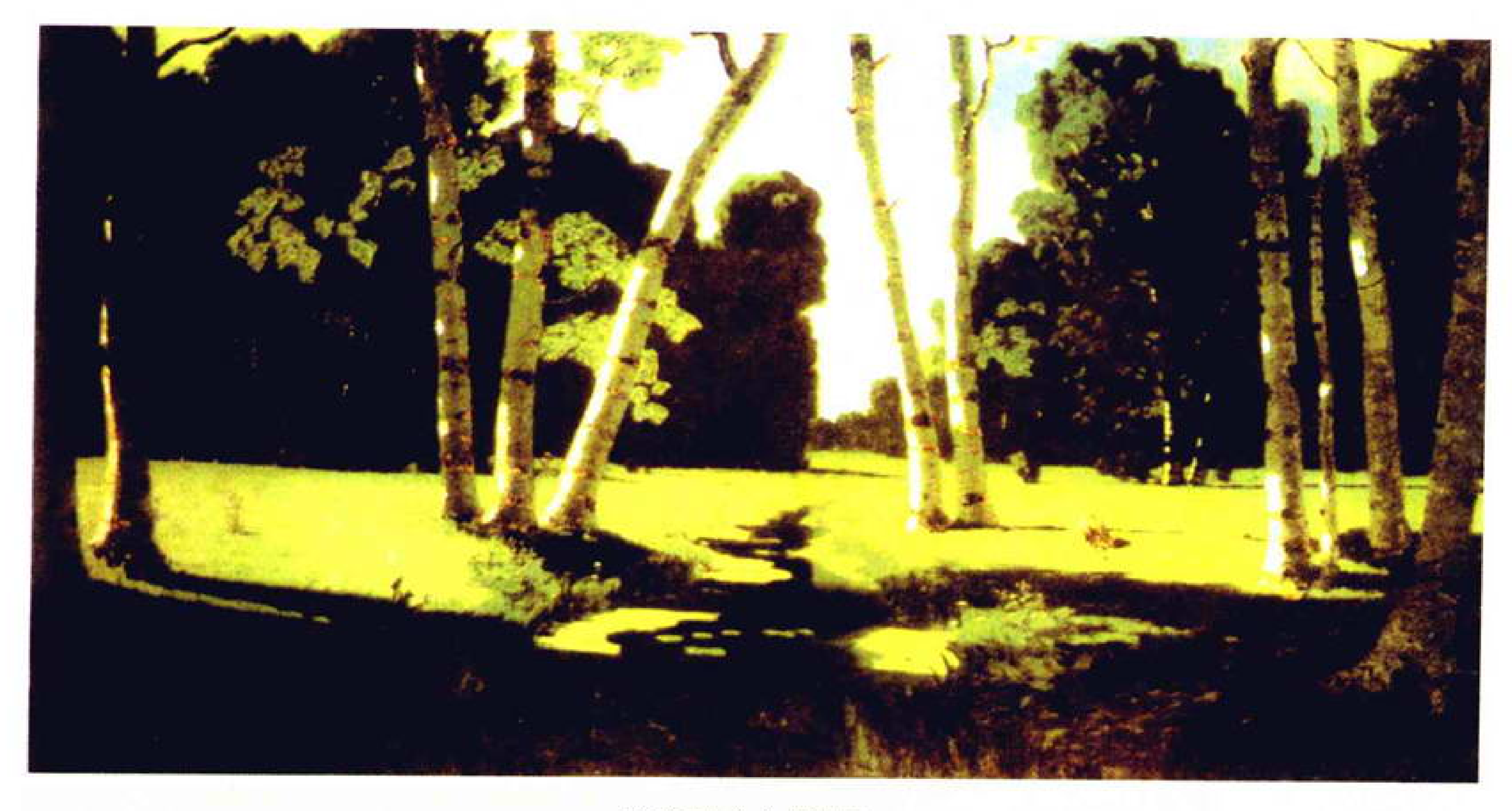
毕沙罗《果树与花园》



李卜曼《阿姆斯特丹动物园的鹦鹉园》



门采尔《轧钢厂》



库茵芝《白桦林》

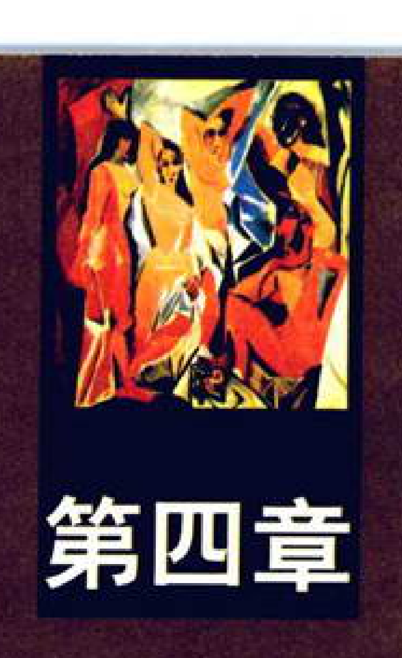


希什金《松林溪泉》



毕沙罗《蒙马特尔大街的傍晚》





第四章

崭新的世界
——20世纪至今

英国当代艺术史家贡布里希认为，20世纪西方现代艺术的最主要特征就在于它的实验性。就绘画而言，则是多方位、多层次地试验各种新观念、技法、材料运用的可能性。20世纪一个又一个艺术运动和流派的相继出现，探讨和尝试诸如绘画的纯形式语言、绘画与雕塑及其他视觉艺术的界限和关系、艺术与非艺术的界限、艺术品与现成物品的关系等问题。从这种意义上来说，20世纪不仅仅是一个转折的时代，也是一个新艺术纪元的开始。

20世纪是一个大变革的时代，人们处在一个焦虑的时代。人类对以往的价值观念进行了反思，审美观念和审美趣味也发生了巨大的变化。在这种情况下，现代主义绘画形式，即陌生化形式愈发显得重要起来。所谓陌生化是指通过艺术语言的“抽象”和“变形”，将日常经验的熟悉对象变得生疏起来，调离经验的自动性，使艺术作品具有新颖别致、出奇翻新的效果。形式主义者强调陌生化对于艺术的普遍性意义，声称“凡是有形式的地方几乎都有陌生化”。这一时期内，绘画领域内出现了野兽派、立体派、表现派、未来派、达达派、超现实主义、抽象主义等大约20多个流派，并且伴随着时间的延续，越发花样翻新，此起彼伏，层出不穷。

艺术中的绘画语言在印象派以前以表现内容为主，到1840年印象主义的绘画语言的陌生化引发了油画语言形态的变革。由此，西方现代艺术在1900年前后开始发轫，并一发不可收拾，形成了与以往三千年的西方艺术完全不同的艺术观念、思维和形式，艺术发生了翻天覆地的变化，艺术的写实性、唯美性、非叙述性和传统的美学观点被全部推翻，艺术的非写实性、反唯美性、非叙述性成为有目共睹的当前艺术的主流内容。

从19世纪40年代到60年代，抽象表现主义成为西方垄断性的艺术形式。抽象美术的出现是20世纪美术史上的重大现象。现代主义美术的突出标志之一，就是抽象语言的广泛运用，迄今它仍是相当主要的美术语言。

紧接着以反对抽象表现主义为主的战后艺术潮流，形成了现代艺术的第二个阶段，称为“当代艺术时期”。60年代，美国出现了反抗主流文化的“反文化”运动浪潮。西方现代主义繁多、流派纷呈、“运动”迭起，由“现代”而“后现代”而“后后现代”，“波普艺术”更是把日常生活的主题、通俗的商业文化带入严肃艺术，从而把艺术带入了一个新的发展阶段，在波普艺术的带动下，出现了很多不同的新艺术形式，比如观念艺术、大地艺术、人体艺术等。艺术变得越来越难懂，更加陌生化了。

20世纪的艺术呈现给我们的是一派光怪陆离的场面，传统的艺术定义已失去了边界，只要你愿意，任何事物和行为都可以立刻在“艺术”的名目下安身立命。如果要对所有这些现象作出明确的判断，现在也许还为时尚早。正如科林伍德所说，“一切都因为我们知道的太多”，艺术史学家们还难以从一大堆“事实”的纷扰中喘过气来去寻找一个值得信赖的标准。但是我们应该审慎对待这种特殊的情况，因为绘画在这个时代可能需要的更多的是观者的欣赏和体会。

114. 抽象的预言

——康定斯基《白线》



康定斯基《白线》

康定斯基（1866－1944）是世界公认的现代抽象绘画的鼻祖。他生长于俄国，长期活跃在德国，后来定居在法国。康定斯基有着渊博的知识和敏锐的洞察力，在30岁决心从事绘画之前，他是一名优秀的法学和经济学本科毕业生，这使他在走上艺术道路之初便具有成熟明确的艺术思考。西方现代美术史家称他是“本世纪真正的伟人之一”。

抽象主义画派是20世纪初出现在欧洲的一种反对表现视觉印象和视觉经验的艺术流派。康定斯基认为艺术作品是一种内在需要的外在表现，相对于写实主义而言，抽象主义是永恒的。因为写实主义艺术表现的都是一种稍纵即逝的事物的表象，而抽象主义艺术从内在需求出发，表现的是一种不会轻易丧失其强度和效果的内在力量和内在美，寻求的是艺术家的感受和观者感情上深层次的沟通。

《白线》是康定斯基探索一种可以用来取代物象的绘画因素的一次成功尝试。在这幅画中，所有的线条、所有的颜色都和外在现实割裂开了，我们无法从中得到任何一种我们熟悉的景象。所有的意义正是存在于它们本身，从中我们似乎可以感受到一种情感的内在力量。颜色不再是事物的固定色，而是某种感情的象征，红色系与蓝色系的冲突造成了一种紧张感，再加以安静绿色的平衡，形成了一个奇怪调和的力场。然后白色如同一道闪电，照亮了所有色彩的对峙，成为整个画面中最引人注目的因素。传统的构图在这里瓦解了，所有的一切只是听从内心的呼唤，按照音乐的节奏来描绘运动的轨迹。

康定斯基试图通过这种极端的方式，“离开当前生活的无灵魂的内容”，这实质上也是整个现代主义绘画所追求的精神内核。这就是抽象主义选择表达自己的语言，如果我们没有处在这个时代，或者我们不熟悉这种语言，我们可能无法真正理解。

15. 野兽的狂舞

——马蒂斯《舞蹈》

亨利·马蒂斯（1869–1954）出生在法国北部小镇卡托，逝于尼斯的西米亚兹，是20世纪最伟大的运用色彩的画家、20世纪初最前卫的美术流派——野兽主义的领袖。马蒂斯早年从事法律事务，23岁改学绘画，曾入朱利安美术学院师从布格罗，而后进入象征主义画家莫罗的画室。莫罗对色彩的主观见解对马蒂斯的影响很大，莫罗认为“美的色调不可能从抄袭自然中获得，绘画的色彩必须依靠思索、想象和梦幻才能获得”。他离开学校后又受到西涅克的点彩派影响，同时吸收梵高和高更所长，借鉴黑人雕塑和东方装饰艺术，表现出与传统艺术的彻底决裂。其作品中体现了野兽派的美学观念，即大胆的色彩、简练的造型、和谐一致的构图以及强烈的装饰性，也由此形成了他独特的画风——画面简洁、清晰，省略了多余的细节，以单纯的线条和色彩构成画面艺术形象。

野兽派是20世纪最早出现的新艺术象征主义的画派。其特点是狂野的色彩使用和强烈的视觉冲击力，常给人不合常理的感觉。法国画家古斯塔夫·莫罗是这个运动的倡导者，野兽派的领袖马蒂斯和安德烈·德兰都是莫罗的学生，他们吸收了非洲、玻利尼西亚和中、南美洲的原始艺术表现手段，以横扫千军的笔力和大胆的构图模式，将朱红、翠绿、天蓝和嫩黄等惊人的不和谐颜色糅合起来，使色彩达到一种新的烈度。野兽派将梵高和高更的画法更推向极致，用生硬的线条和大胆的色彩表达自己强烈的感受，在他们的画中，颜色变成画面的主题，而不再讲究透视和明暗关系。

《舞蹈》创作于1909至1910年，该幅作品用典型的简单构图、强烈色彩对比与流动感，达到了色彩与音乐之间的关联性。在这幅狂野奔放的画面上，舞蹈者似乎被某种粗犷而原始的强大力量所控制，他们手拉着手围成一个圆圈，扭动着身躯，四肢疯狂地舞动着。背景的蓝色寓意着仲夏八月南方蔚蓝的天空；大片的绿色让人想起翠绿的土地，朱砂色的人物则象征着地



马蒂斯《舞蹈》

中海人健康的棕色皮肤。马蒂斯认为这件作品跟地中海带给他的喜悦情绪紧密相连。

马蒂斯的画也受到了很多人的批评，被称为“色彩的游戏”。曾有这样一个笑话：一个读者翻阅马蒂斯的人体画册时抱怨说：“马蒂斯这些画人不像人，鬼不像鬼，简直是怪物！”马蒂斯其实就在旁边，于是帮衬说：“我要是见到这样的女人，也会吓得飞奔而逃。”但他马上又重申说：“马蒂斯是在画画，而不是在创造女人。”他的艺术大都不被公众理解，但谁都不能否认他的作品里有一种似乎与生俱来的宁谧魅力，能带给人轻松、平和的感受，可以抚慰观者的心灵。

116. 紧张的协调秩序

——马蒂斯《红色的和谐》

马蒂斯《红色的和谐》

作为野兽派的杰出代表，马蒂斯把色彩作为一种独立的语言，来创造一种纯粹、宁静的氛围。在这里色彩是作为表现情感的手段，而不是当成模仿自然的手段。马蒂斯一直坚持将野兽派的画法延续下来。他偏爱用二维平涂的方法作画，但由于微妙地运用色彩高光，所以不管怎样平涂，还是能表现出三维的效果来。他的画很大程度上受到塞尚的影响，对于他来说，主题物体是次要的，线条、色彩和形状都游离到主题之外，这种过度简化的形式使他可以将他的感受表达为一个宁静而超然的形式世界。

《红色的和谐》是马蒂斯艺术生涯中最后创作的六幅画之一，也是其中最优秀的一幅。这幅画以红色为背景，主要构成单位有四个，即墙壁上的马蒂斯的素描和绘画作品，用靠椅连接的圆桌和方桌。画面被它们分成四等份，而下方的皮毛垫在画面里呈现的姿态，使静止状态被打破了。对角线上的黑色素描与方桌带有超越画面全体的力量，并产生出一种对比。画家抛弃了正规的透视和明暗法，用窗框、椅子、桌子等方式作为透视的点缀，尽可能使自己的感受在平面上表达出来。整幅作品把静与动微妙地融汇在一起，表现出紧张的协调秩序，达到了均衡与充实。

正如《亨利·马蒂斯传》中所说："从没有人能像马蒂斯那样娴熟地运用线条的构想和塑造形体及他所想要的一切，他的线条和色彩技能已经达到了炉火纯青的地步、尽善尽美的境界。"如此笔墨告诉我们，亨利·马蒂斯不愧是画家之王。

117. 立体的空间

——勃拉克《埃斯塔克的树林》

乔治·勃拉克（1882－1963）是立体主义绘画的创始人之一，其父亲和祖父都是业余画家。在家庭的熏陶下，15岁的勃拉克便考入勒阿弗尔美术学院。1902至1904年，他在巴黎一家私立美术学院学习，同时又去公立美术学院学画，课余还去卢浮宫参观。他接受前人艺术的影响是广泛的：最早他仰慕埃及与古希腊的作品，后来又为莫奈、毕沙罗等人的印象派技法所倾倒，再后又接受塞尚的画法。大约在1905年，他在秋季沙龙上看到了野兽派的强烈色彩，就决意与他们合作。1907年底，经阿波里奈尔介绍，勃拉克认识了毕加索，特别是在看到了毕加索的《亚威农少女》一画之后，便决心与毕加索合作，共同发起推行立体主义绘画运动。

《埃斯塔克的树林》是勃拉克在埃斯塔克所绘的一系列风景画之一。这幅画被批评家路易斯·瓦塞里首次称之为"立体"，于是"立体主义"成了一种画派。勃拉克在这里平面地解体了树林，让视点与光源分散，形成支离破碎的组合，看上去有一种拼贴画的味道，突出了画面的装饰性效果。画上的树林有一种具深远感的丰富层次。《埃斯塔克的树林》于1908年完成，尺寸为79×60厘米，现由法国一私人收藏。

勃拉克认为，绘画绝不是再现对象，它应是独立的。1912年，他沿着这个方向走得更远，干脆创作起"拼贴画"来了，有一幅《水果盘与玻璃杯》就是用三张壁纸剪碎拼贴在画面上的。第一次世界大战爆发后他参了军，退伍之后又继续搞他的立体主义，而且笔法更自由，名声也更卓著。



勃拉克《埃斯塔克的树林》

118. 机械的世界

——莱热《三个女子》

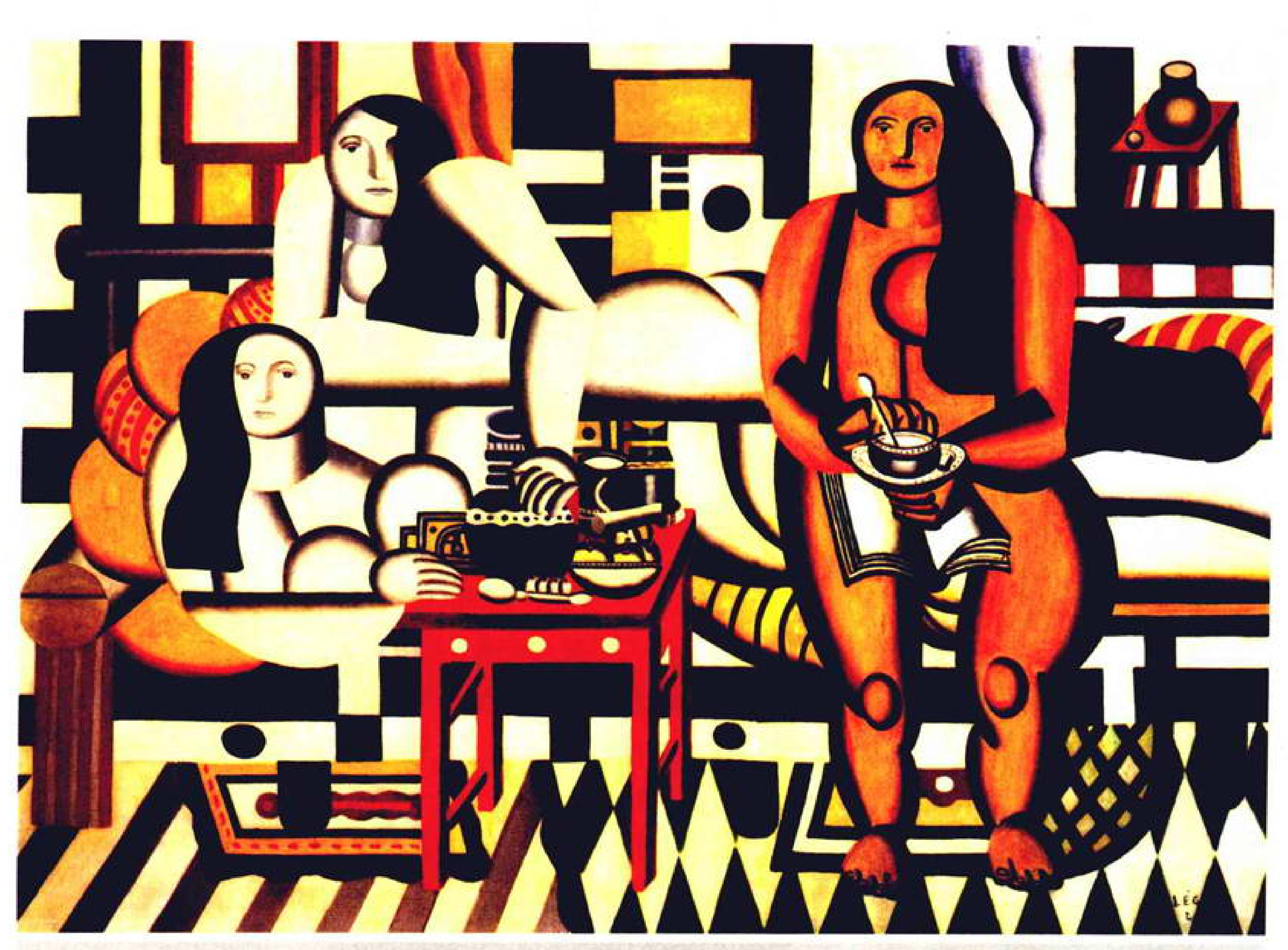
斐尔南·莱热（1881－1955）出生于诺曼底阿尔让当一个牧羊人家庭，本人做过建筑学徒工。1900年他来到巴黎，先当建筑绘图员，后在一家照相馆修描照片，1903年进入巴黎装饰美术学院。与其他青年画家一样，莱热初时接受印象主义和野兽主义的影响，至1908年，则受塞尚和毕加索的影响，开始了他的立体主义创作。莱热的立体主义绘画是一种机械立体主义。他与其他立体派画家迥然不同，这和他

崇拜机械，看重机器时代的作用与意义有关。他热情地描写机器、钢铁、桥梁、飞机等，甚至画人时，也像画机器一样，寻求各个局部的机械构成。他的作品人物僵直，毫无表情，似乎这样就能唤起人们对机器时代的兴奋。

画中的三个女人都采用了毫无个性、机器式体积的造型。三个女人的面孔很雷同，都木然地凝视着前方，甚至连遮住半边脸的头发也像一片金属。在这幅画中，莱热创造了一种符合机械风格的人物图像，即不论人物在何种现实环境中，都以矩形、半圆形或圆柱形来构成，为了使人、景统一，人物也被画成机器式体积的造型。此外，画家还要以严格的矩形背景作陪衬，借此引起观者对机器世界的幻想。

莱热受到几何抽象主义和纯粹画派的影响，画面追求工整的形式美和单纯的色彩美，使这幅画朝着抽象更近了一步。这种艺术倾向是当时“机械化生产”时代的产物，再加上他本身又学过建筑，所以形成了这种独特的纪念工业机械世界不断扩张的艺术形式。他用圆柱和锥体营造画面，画面的色彩也很冷静，创造出一种类似魔鬼活动的氛围，构造起一个新的、失去人性的机械化世界。

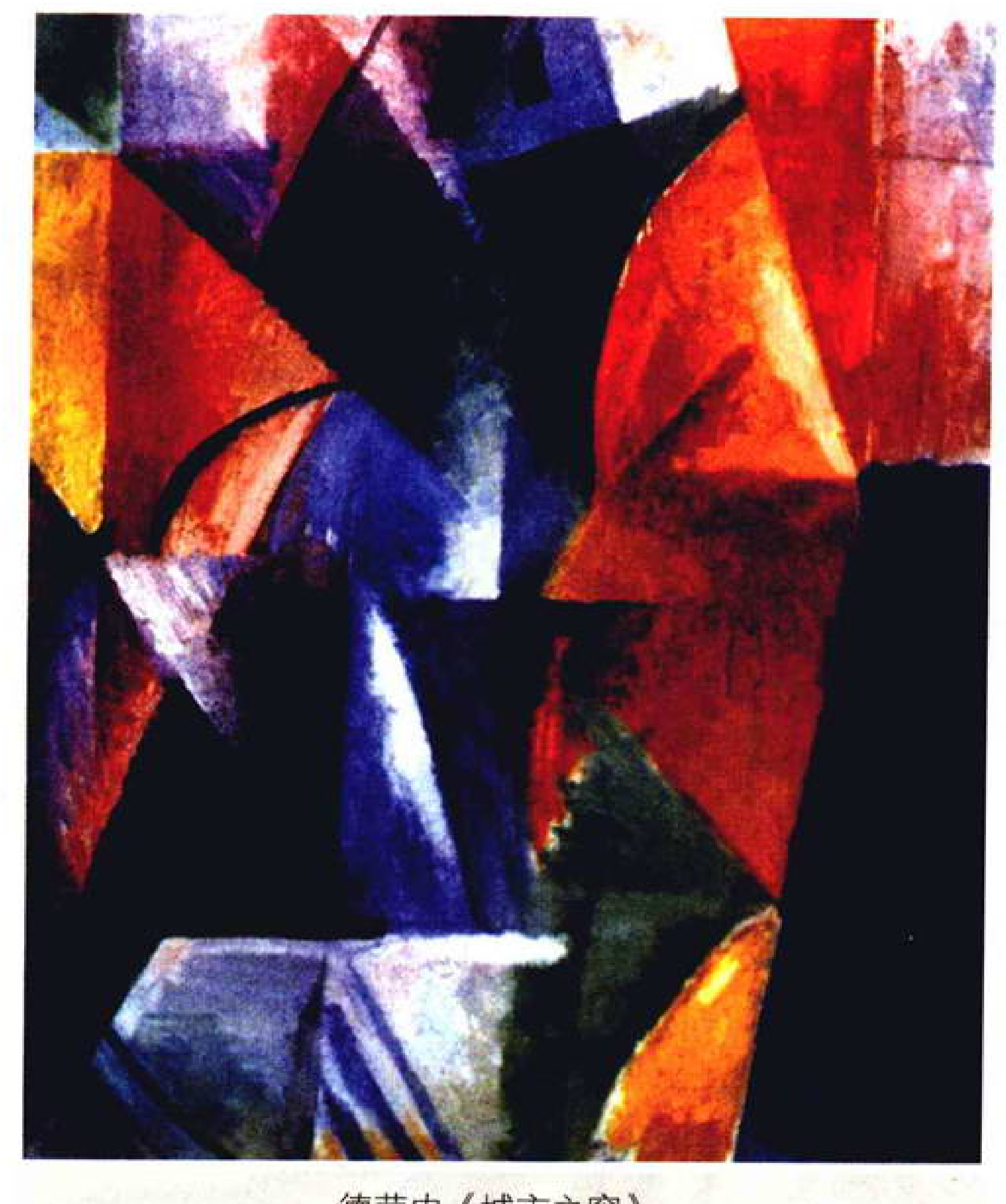
莱热在20世纪20年代中期与法国纯粹派画家交往较多。这一画派主张以最洗炼的方法摒除一切不必要的东西，致力于机械物体的性能表现。他们共同办了一份杂志《新精神》，提倡“描绘一幅画或写一首诗，和建造一座桥梁一样，都需要创造精神”。



莱热《三个女子》

119. 几何的抽象

——德劳内《城市之窗》


德劳内《城市之窗》

罗伯特·德劳内（1885–1941）出生于巴黎，自幼酷爱绘画，曾在一所舞台美术学校学习。1904年，他成为专业画家。在绘画上，他曾受到修拉的颜色分解、塞尚的空间概念以及毕加索、布拉克的形体分析等多种因素的影响。另外，他曾经潜心研究谢弗内尔的著作《同存色的对比》，这部曾经对修拉的绘画产生决定性影响的著作，也深深地影响了德劳内的绘画，使他最终将表现光与色的韵律美，作为其绘画的主要目标。他把光分解为彩虹的七色，并以一种新方法将它们在画上重新组合，最终把绘画引上纯抽象的道路。

这幅《城市之窗·第2号》尺寸为110×90厘米，现藏于法国国立现代艺术博物馆。它是典型的几何抽象画作品之一。画作表现的是从窗口往外观看到的繁华城市的景象，有铁塔，有高楼。这一切都融汇在用鲜艳明亮的色彩所加强的色块图案之中。

从1910年起，德劳内要超越埃菲尔铁塔和圣·塞沃林这些题材的表现方法——立体主义精神，开始采用抽象色块作画。他运用了起源于点彩主义的棋盘格子式的色块图案，并将这些色块拼凑成几何图案，创造出一个色彩缤纷、光怪陆离的艺术世界。德劳内是带着一块色彩丰富的调色板进入分析立体主义的，因而给综合立体主义开辟了道路。

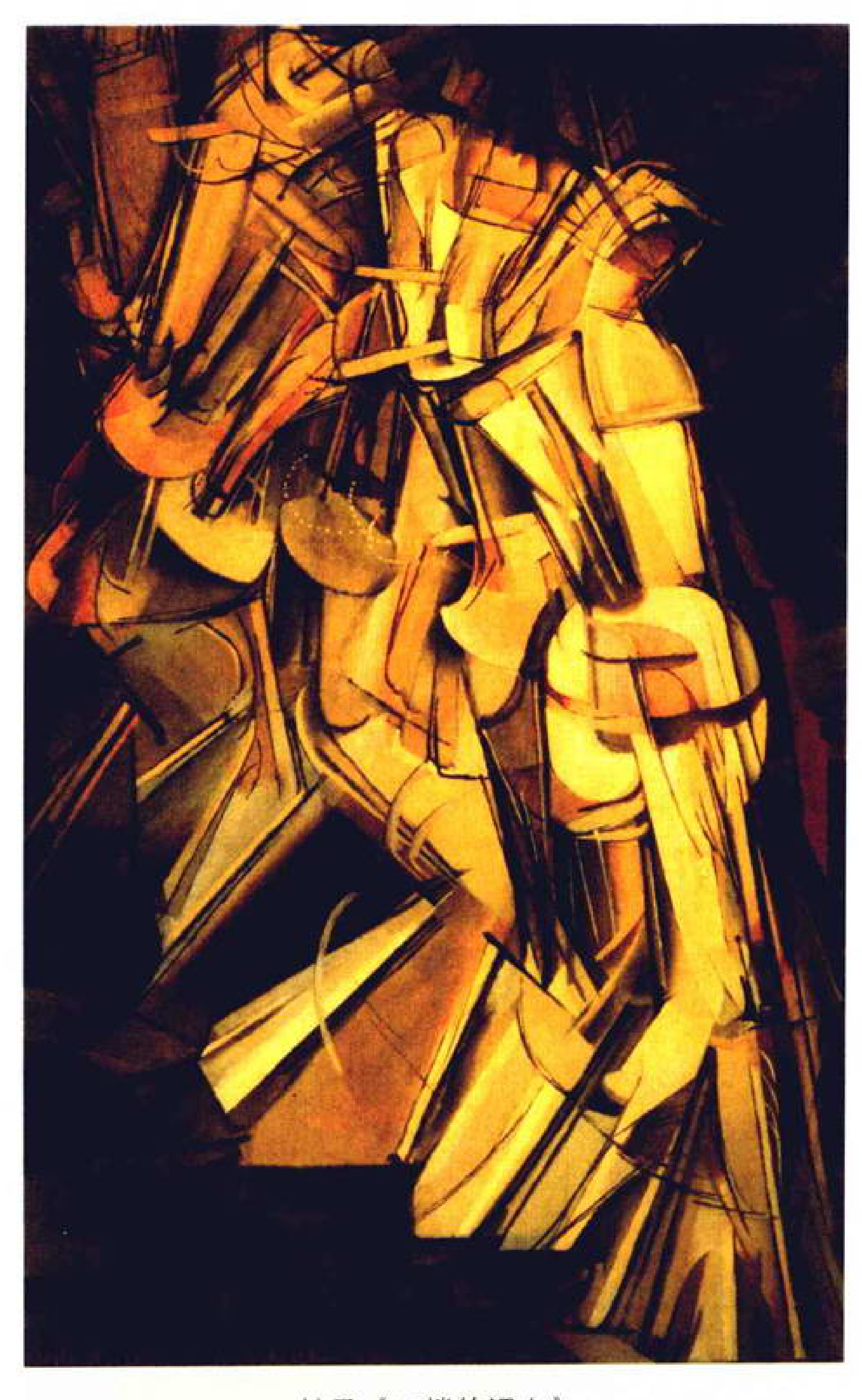
另外，德劳内作于1912年至1913年的“圆盘”系列画，被公认为是法国画家所作的最早的纯抽象绘画，德劳内在晚年曾将它们称作“抽象绘画的决定性和公开性的宣言”。在这组系列画中，形态各异、相互交叠的圆盘，是画面唯一的母题。德劳内将它们视作某种宇宙精神的象征，“他把宇宙万物的对照看作一个不断旋转的螺旋桨。他的作品中的那些离心曲线从一个燃烧的太阳似的中心辐射出来，它们使自己的圆圈构成了对比，并引起了五光十色的色彩颤动。”

120. 生活在不同时刻的过程

——杜桑《下楼的裸女》

杜桑（1887－1968），法国画家，1887年7月28日生于布兰维尔，1968年10月2日卒于讷伊。少年开始习画，外祖父、两个哥哥和一个妹妹都是画家。20来岁时杜桑已成为巴黎绘画界的先锋派画家之一。1913 年，其作品《下楼的裸女》在美国引起轰动，他也被美国人视为最出色的欧洲现代画家之一。正值其时，他却放弃了绘画，因为他从流派及门户之争中认识到：无论是传统艺术还是现代艺术，最后都会成为统治和奴役人的权威，剥夺人的心灵自由。从此他不再作画，只是独自探索用其他手段表达自己对艺术的看法：艺术可以是非艺术，人应该对“艺术”具备平常心，把艺术和人类的其他活动等同看待，唯有如此，人才能在精神上真正获得自由。那时变艺术为非艺术的思想并不能为人理解和接受，因此，杜桑在近40年的时间里默默无闻。直到1958年后，随着波普艺术的出现，杜桑才重新被“发现”，他的反艺术思想迅速成为西方当代艺术的主流，造就了无权威无领导风格的后现代艺术的开放局面。

一谈到杜桑，人们不禁想到他那轰动世界的作品《泉》和《带胡须的蒙娜丽莎》，前者是一只陶瓷小便池的现成品，后者是加了胡子的《蒙娜丽莎》的复制品。或许他没有像毕加索、马蒂斯一样让人痴迷的作品，甚至最后干脆完全放弃动手作画，但他却是当代西方艺术发展过程中最具轰动效果的艺术家之一。他比任何人都更为彻底地否定传统和教条，他以一种冷漠而超然的态度推倒一切为人们所顶礼膜拜的美学偶像。



杜桑《下楼的裸女》

杜桑是达达主义绘画最具代表性的艺术家。达达主义产生于1915年至1916年间，它嘲弄一切陈规教条，以一种否定传统、更加放肆的观点去表现事物，目的不在于创造，而在于破坏与挑战。杜桑反对一切美的传统法则，把机械的形象的运动构图引入绘画，赋予画全新的定义；同时打破艺术与非艺术的界限，运用半成品和拼贴的手法，颠覆传统艺术的概念。

《下楼的裸女》这幅画，对传统的绘画题材进行了扬弃，开始表现机器运动和活动中的人体。这样的画作不像未来主义那样是有关速度的，也不像立体主义那样是多视点的同时展现，而是一个人在不同的时刻里持续展现的情形，我们看见的是一个存在状态的平行系列展开。“在这里，‘我’是不存在的。‘我’通常给人的印象是一个不变的对象，一个时间空间中的独立个体，当你摆脱了这个，你就会成为生活在不同时刻的一个过程，一系列神秘的过程。” 这个发现相当准确，杜桑自己也明确说过：“我不相信‘个体’这个词，这个词是人造出来的”，“我对于在一面美学的镜子里观看自己从来就没有多少兴趣。尽管我很清楚地知道我在利用自己，可我还是总想着怎么才能摆脱我自己。我把这个叫做‘我’和‘自己’的游戏。”

杜桑的艺术，正像一位杜桑传记的作者马奎斯（Alice Goldfarb Marquis）指出的：“杜桑的艺术最叫人迷惑的吸引力是：他作品的重要性不是来自它们的美，却来自否定美；不是来自意义清晰，却来自模棱两可；不是来自丰饶多产，却来自吝啬少量；不是来自它所充分表达的，而是来自它所不可表达的；不是来自它的明白呈现，而是来自它的费解难测。”

121. 唯美的反叛

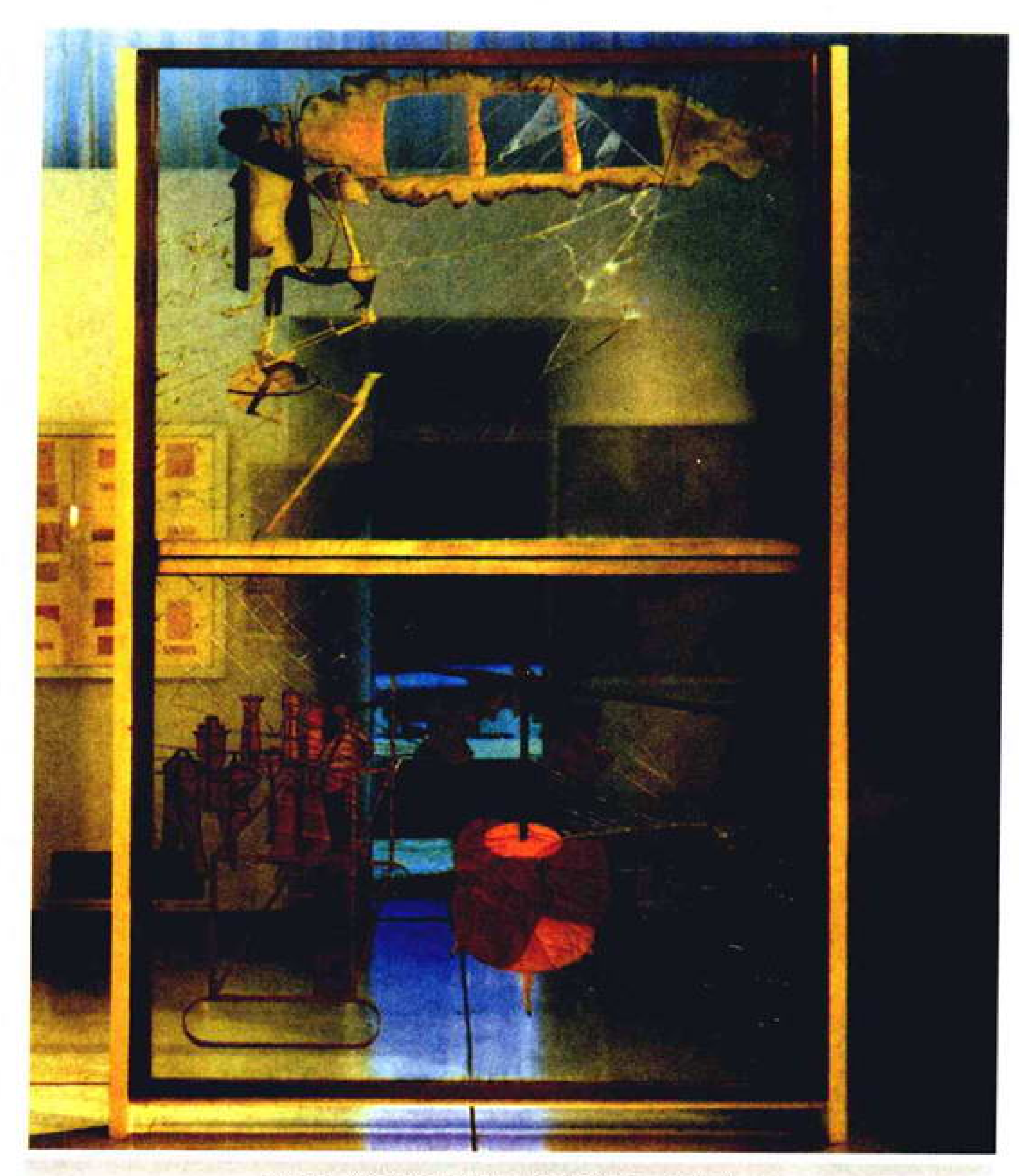
——杜桑《新娘被光棍们剥光了衣服》

《新娘被光棍们剥光了衣服》又名《大玻璃》，杜桑用了八年的时间创造了这幅不像任何画的作品。任何的艺术评论标准在评价此画时都毫无用武之地，这里没有激情的色彩，也没有优美的形体，所有的似乎只是对人们已知的美学原则的否定。杜桑用机械图形和线形图诠释了一种新的艺术创作方法。这幅画分为两部分，下半幅画表现的是九个光棍。画面的左边是分别代表不同职业的九个光棍的模型，所有的模子通过七个漏斗和画面中部的“巧克力磨”相连，机器不停地碾出“充满了精子的气体与液体”，光棍们完全受新娘的控制，只要新娘发出信号，光棍的这套系统就开始运转，他们发射的液体滴珠以极高的速度射入上半部分新娘所在的区域。画面的右边三个圆圈象征着偷窥的眼睛。上半幅画表现的是新娘，杜桑自己说：“新娘是一个内燃发动机。”上部的长形物是新娘的主要躯干，三个窗口可以发出信号，左下角则是新娘的“爱情汽油库”。整幅画没有任何露骨的描绘，但却充满了性的暗示，新娘和光棍的欲望被表现得淋漓尽致。

在这幅画中，杜桑一直在试图追寻绘画的目的和艺术的本质。因此他尝试把玻璃当作绘画材料，尝试打破唯美标准。他随意选择艺术的对象，滑翔机和雪橇等都可成为表现手段。西德尼·简尼斯指出

《大玻璃》“本质上是一幅《圣母升天图》，其下面的部分表现世俗世界以及感官的刺激，而上面的部分则表现外在的机械结构和内在的精神”。

杜桑是现代艺术史上最伟大的解放者，他为现代艺术打开了一扇门，那里存在着一个艺术的新世界。正像德·库宁所说的那样，他是“一个一人的运动，这个运动是为了每个人和对一切人开放的运动”。



杜桑《新娘被光棍们剥光了衣服》



痛苦的梦呓

——安德烈·马宋《迷宫》

安德烈·马宋生于1896年，是第一批超现实主义画家之一。这位法国画家在20世纪20年代受到立体主义绘画的影响，早期作品带有立体主义的结构与空间表现。第一次世界大战时，他应征入伍，在战争中受了重伤，几乎致死，因长期住在医院，精神上出现问题。出院后，他对一切都看得十分偏激，最后导致不得不重新住进精神病院。

超现实主义在战前仅有小股文艺势力，都以诗人为主，力量集中在巴黎。至第二次世界大战以后，这些文艺代表人物已遍及世界各地，而以美国为持久的中心。另外，超现实主义绘画一般都以具体的细节描写为己任。他们的创作任意夸张、变形、省略、错位，或采用象征比喻，或凭借主观臆想，创造一

安德烈·马宋《迷宫2》

些介于现实与梦幻之间的“境界”。不论孰美孰怪，一个共同的特点是都能展示出画家主观上的图景和色彩与素描上的奇趣。唯独安德烈·马宋这位超现实主义画家是个例外。他的画，形象无法辨认，面目也狰狞可怖，色彩与形象呈现出一种狂乱性。

马宋分别于1938年和1939年创作了两幅《迷宫》，《迷宫》与他的《伊罗夸伊风景》可谓不相上下的疯狂、怪异的超现实作品。马宋的有些作品不直接描绘他个人的情绪，但却隐隐透露出一种虐待狂的意味，所有形象都显得很混乱，还带有残忍性的表现。如他的《鱼之战》，描绘的是大屠杀场面。《迷宫》很像是梦呓，是自身痛苦的色彩表现。《迷宫1》的含义神秘莫测，不仅有性内容的暗示，也是人对现实的某种悲剧性认识。整个骨架构图像一个站立的人物，在人体轮廓内画满了各种奇形怪状的图案、花纹及内脏等东西，使人看到此图，像走进迷宫一样，晕头转向。《迷宫2》构图也是怪诞离奇，仿佛是一种原始宗教的祭祀仪式，恐怖可怕，使人望而生畏。

从20世纪30年代起，马宋的作品不管冠以什么题目，都有些雷同。1930年，马宋在西班牙住了两年，画上出现了一些描绘自然的形象。但在达利的影响下，画上的形象界限仍然依稀难辨。《伊罗夸伊风景》便是一例。定居美国后，他在纽约定期举行画展。在纽约，他标榜无意识主义。他那狂乱的色彩迷住了一群青年画家。后来美国出现的抽象表现主义，恐怕与他也不无关系。

123. 狂欢而安详的梦境

——夏加尔《生日》

夏加尔（1887–1985）是俄裔法国画家，是20世纪美术史中独具个性的人物，他受过立体派、表现主义、超现实主义等现代艺术流派的影响，承袭了这些流派的特质，却没有被这些运动或风潮所淹没。他既不属于巴黎画派，也不属于超现实主义的阵营，而是坚持自己的风格，确立了自己的独特地位。

早年的犹太人习俗是他根深蒂固的想象之源。表达思乡之情的故乡题材构成画家一个恒久的创作主线。在夏加尔的画里，人物、动物、植物甚至器具都奇迹般地失去了重力，悬浮在空中：维捷布斯克的农庄，花树缤纷，马在空中拉起小提琴，牛羊鸡鸭在空中跳起欢快的舞蹈，情侣成双成对，在空中嬉戏，人与天使，牲畜与飞禽和谐共处，万物息息相通，一派狂欢气象，这一切在透亮的圆形光环的组合、分割



夏加尔《生日》

下，泛着粉红色的光泽。他的风格兼有老练和童稚，并将真实与梦幻融合在色彩的构成中。这些画作倾注着大师对遥远故乡深沉的眷恋，对逝去的似水年华的追忆以及对自由的强烈渴望。即使是描绘人间的悲欢离合，描绘战乱的痛苦，画家同样倾注了自己的主观感受和想象。

夏加尔于1914年回到俄国，大战爆发后应征入伍。1915年与犹太小姐帕拉结婚，这幅《生日》就是对他们婚后幸福生活的描绘。画家运用超现实的梦幻手法表现生日的一个梦境：画面上出现的画家本人和爱妻心醉神迷地飘浮在空中，当帕拉手捧鲜花走过来时，他们热烈地相吻。特别是画中的画家本人漂浮的身体似乎暗示出画家精神的无限自由和喜悦的心情。在这幅画中，夏加尔抛弃了形体分解而采用色面分割的手法，以人物黑色礼服、黑裤子与红色的地毯、桌子台布等相配，造成一种热情而温暖的爱的气氛。明媚、灵性和童稚，而理性与逻辑不复存在，一切仿佛在狂欢，但又是如此纯净、和谐。这就是夏加尔的《生日》，一种只会出现在夏加尔梦中的异样的安详。他称自己的艺术是“心理的写实”，他描绘的不是物体的外观形象，而是心理感受的世界，突破时空的限制，让多种形象同时出现于画面之中。

夏加尔的画总是把关注的目光投向故乡的那一方风物。他熟悉那里的人群、地理、植物、气候，夏加尔自己也说过：“无论哪个画家，都有各自出身不同的故乡，即便受到了不同环境的影响，但故乡的本质、故乡的气息，始终会被留在作品里。”这，应该是他给自己的绘画最恰当的注解。

124. 爱情的偶然

——巴尔蒂斯《纸牌游戏》

巴尔蒂斯是法国当代著名画家，1908年出生于巴黎，童年时受到良好的教育，孕育了后来艺术创作的种子。他少年时便显露出过人的才华，早年的许多作品都颇受名家赞赏。巴尔蒂斯一生从未进过艺术学院学习，他依靠自己的勤奋努力和始终不渝的艺术信念而获得成功。在现代派艺术大行其道的西方，他始终不向时尚妥协，坚持用写实的手法表达自己作为现代画家的真实感受，他的人物画、静物画和风景画，都是以极其严肃认真的态度进行思考和描绘的产物。他的人品同作品一样沉着艳丽，拒绝将自己的艺术作为获取名利的工具。巴尔蒂斯在绘画史上拥有无可争辩的地位，在西方被誉为写实主义绘画的“末代皇帝”。有的艺术史家甚至断言，只有三位画家能够影响21世纪的画坛，即毕加索、马蒂斯和巴尔蒂斯。

巴尔蒂斯一生关心的是如何表现介于现实和梦幻之间的东西，一种埋藏在人们的心底，难以言状的愿望。他笔下的人物形象常处在静止和运动、沉睡和苏醒的状态之中，有的舒展四肢，自我欣赏；有的浮想联翩，做着美梦。巴尔蒂斯晚期作品中的人物形象，表情显得轻松自然，欢快明朗。

《纸牌游戏》以最为细腻微妙的象征意义表现了性意识的觉醒。画面中两个人都伸出一只手，又缩回另一只手，表现了男女双方互相深深地吸引着。女孩并没有靠在椅子的靠背上，她穿着帆布鞋的脚也

显示出她心里的躁动；而支撑男孩的则是一张低矮的方凳，他夸张的身体动作，特别是弯曲的左脚暴露了他复杂不安的心态。桌子中间没有被点燃的蜡烛是神圣的形象，表示了心愿和誓约，同时也是性的象征。但纸牌的游戏却带有偶然的命运意味，他们不知道对方将会出怎样一张牌，甚至，他们各自对自己的纸牌是否清楚也是令人怀疑的。爱情不是游戏，命运也不是靠纸牌能预测出来的。



巴尔蒂斯《纸牌游戏》

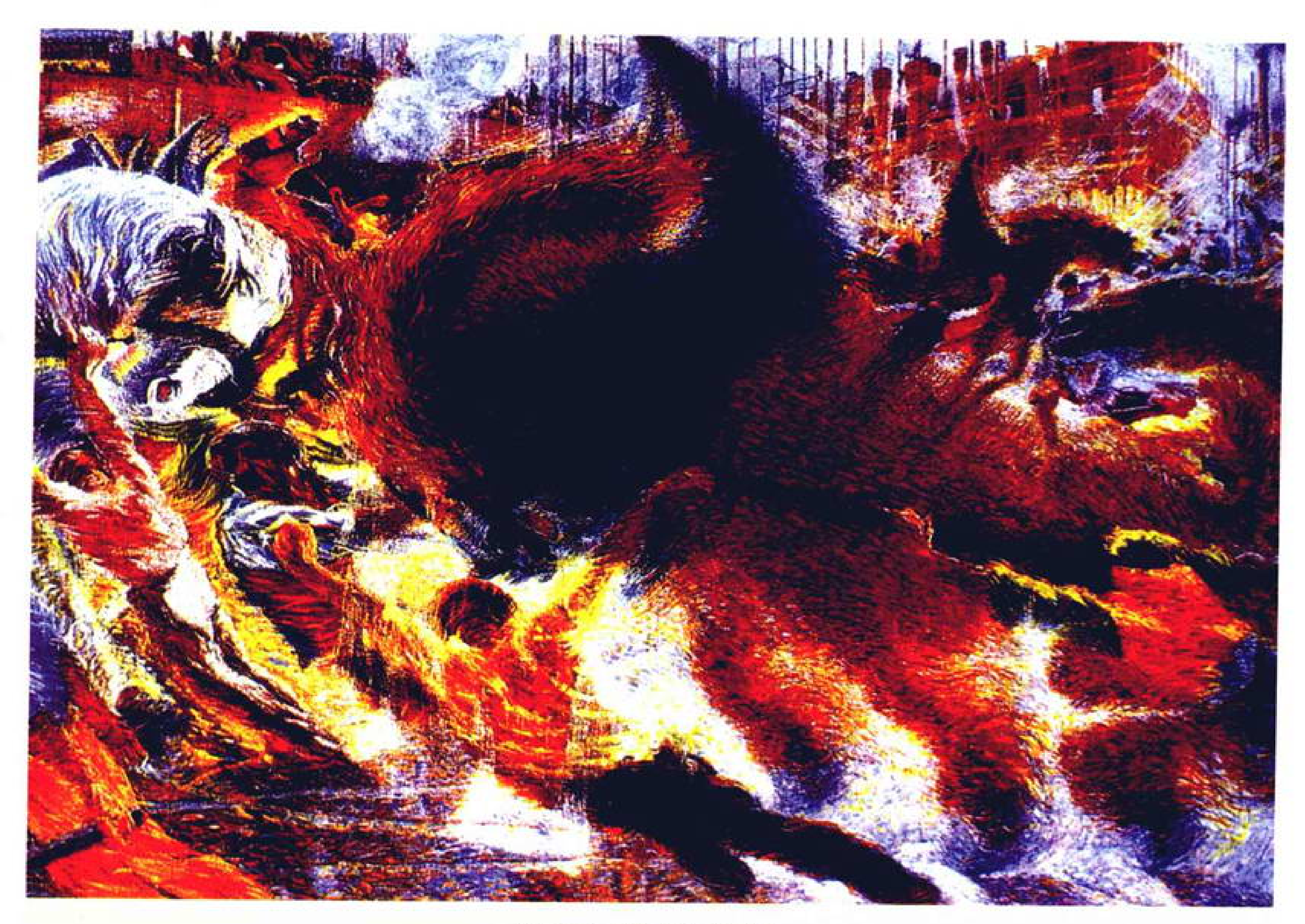
巴尔蒂斯还是个不安分守己，喜欢冒险的人物，并热衷于制造耸人听闻的新闻。巴尔蒂斯最引人注目的油画作品《吉他课》，描绘了一个同性恋女教师，利用在家中教吉他课的机会，猥亵女学生的场景，由于巴尔蒂斯画得极为写实，过于露骨大胆，在社会上引起了强烈反响，巴尔蒂斯也因此一举成名。

125. 未来的节奏

——波丘尼《城市的兴起》

翁贝特·波丘尼（1882—1916）是意大利画家和雕塑家。他不仅是未来主义运动的推动者，也是这个运动的杰出理论家。他原来是巴拉画室里的学生，1898年至1902年间一直对点彩派画法进行研究。他把马里内蒂的思想运用到视觉艺术领域，构思起草了1910年的《未来主义画家宣言》、《未来主义绘画技法宣言》及1912年的《未来主义雕塑家宣言》。

波丘尼往往先提出各种理论，然后再努力把理论变为视觉形象。作于1910年至1911年的《城市的兴起》正是其理论在绘画实践上的反映。在这幅画中，他追求"劳动、光线和运动的伟大综合"。画面前景是一匹巨大的红色奔马，它充满活力，扬蹄前进。在它前面，扭曲的人物如纸牌般纷纷倒下。背景是正在兴起的工业建设。在这里，象征的寓意非常明确：巨马暗指了未来主义者所迷恋的现代工业文明，它正以势不可当之态迅猛发展，而人群则暗示了劳动的活力。画面以鲜艳的高纯度颜色、闪烁刺目的光线、强烈夸张的动态以及旋转跳跃的笔触表达了未来主义者的信条：对速度、运动、强力和工业的崇



波丘尼《城市的兴起》

拜。波丘尼曾说："古旧的墙壁和宫殿令我作呕。我希望新事物、富于含意的事物、强有力的事物。"这幅画正是他所希望的新事物的反映，是对沸腾的现代生活的注解。从画面渗透出的动感和节奏中，我们感受到了波丘尼的发明——"线条——力量，也就是指一切物体借以对光线和阴影作出反应，并产生出外形力量和色彩力量的能量。"

波丘尼于1916年离世，他的早逝保证了他在未来派艺术上的始终一贯性。其实，波丘尼一度热衷过立体主义艺术。1913年，沿着这条思路他第一次创作了未来主义雕塑，那是他的最大贡献。

126. 重叠与运动

——贾·巴拉《链条上的狗》

贾科莫·巴拉（1871–1958），意大利油画家、雕刻家和工艺设计师，未来画派的重要人物。他被新印象主义所感动，对光和色产生了极大兴趣，成为意大利新印象主义的领导式人物，收波丘尼和塞维里尼为弟子，向他们传授点彩技法。后在学生的影响下，他走进了未来主义的圈子，变自己的学院式画

风而全力进行新的绘画实验，成为未来画派的重要力量。

未来主义运动发生在文艺复兴的策源地意大利。当时一批年轻的艺术家不堪忍受意大利历史的重负，他们目睹现代科技的高速发展，同时又看到意大利政治文化的衰落，从而提出了激进的革命主张。为了寻找一种适合表现速度、动力、运动和时间过程的绘画语言，未来主义画家转向巴黎，他们起初采纳了修拉和西涅克的新印象主义，后来又找到了毕加索和布拉克的立体主义。但未来主义，无论从目的还是效果上看，都不同于立体主义。未来主义者非常热衷于在观者和绘画之间，建立一种移情的一致性，“把观者置于图画的中心”，从这点上看，他们更接近于德国表现主义。1912年，未来主义者的作品在巴黎展出后，作为意大利地方性的未来主义一跃成为国际实验艺术的组成部分。未来主义艺术家把立体主义的几何学发明应用于他们的作品中，试图以运动的造型象征形式来表达诸如速度的现代观念。未来主义绘画最常见的题材是机器，包括汽车、市内有轨电车和火车，同时也有许多表现人物或动物同时运动的题材。贾科莫·巴拉的《链条上的狗》是未来主义的经典实例之一。

在《链条上的狗》一画中，人物和狗都在行进的动态中，由于运动的速度，画面上的狗不是四条腿，而是很多条腿，链条不是一根，而是很多条，妇女的裙边也在迅速摆动，整个画面似乎给人以运动感。画家利用形象的重叠与模糊充分表现出了运动感。

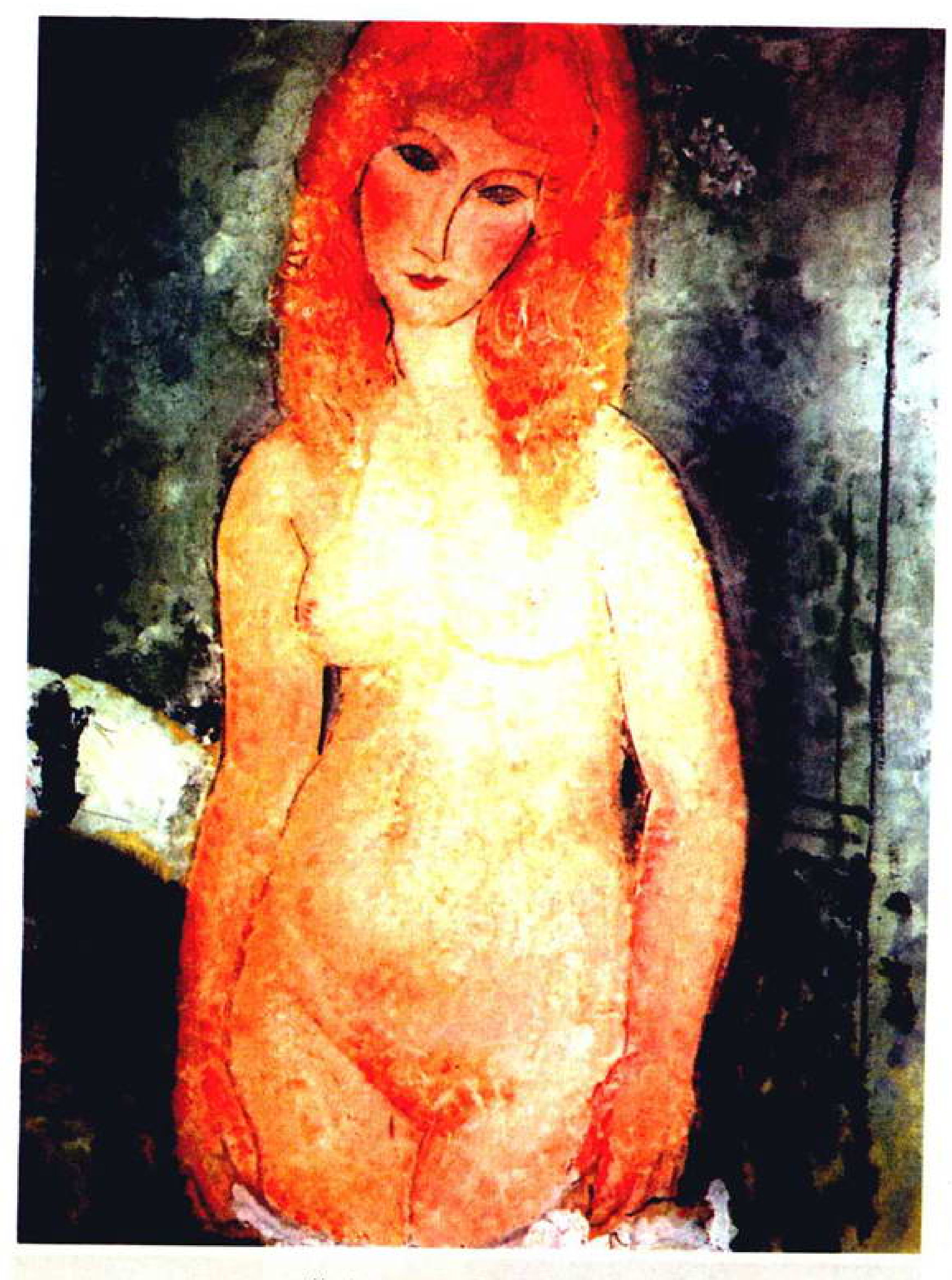
其实，未来派的初衷本无可厚非，但他们喜好暴力，认为新世界的来临必须以暴力击溃旧世界来达到，并且深深地迷恋于暴力本身的魅力，宣扬历史的进步应该无情地淘汰“落后”的，“劣等”的人群种族，因此逐渐异化为极右分子的狂热阵营。



贾·巴拉《链条上的狗》

127. 单纯化的造型，变形的美

——莫迪里阿尼《裸女立像》



莫迪里阿尼《裸女立像》

阿曼迪奥·莫迪里阿尼（1884－1920）出生于意大利的利沃诺，1902年考入威尼斯美术学院，1906年到巴黎，首先使他醉心的艺术家是塞尚，但他后来又结交了毕加索、保罗·亚历山大以及罗马尼亚雕塑家布朗库西，他对黑人的雕刻也一度产生过浓厚的兴趣，这些借鉴与启迪，促使他的油画走向新的形式，终于形成了他个人的风格。

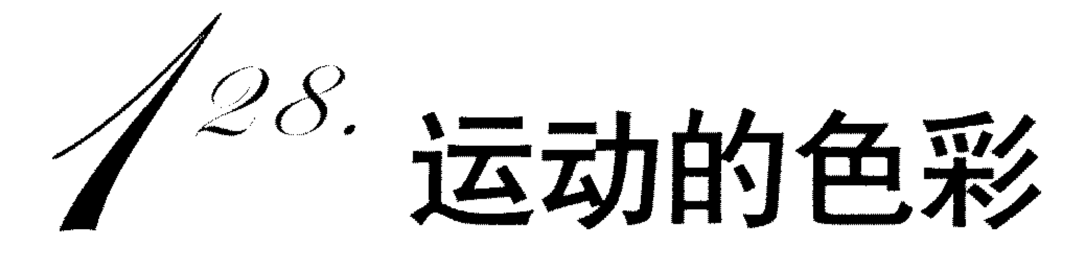
20世纪上半叶法国出现的“巴黎画派”，是造型艺术走向现代派的重要环节之一，它是由住在巴黎的外国画家所组成的。这一派的重要代表人物就是阿曼迪奥·莫迪里阿尼，在变形美的探索上，在油画方面他可说是先驱者之一。他喜欢把人的形体拉长，构图不求对称，并简化三度空间，把线的夸张表现引向具有韵律感的音乐性功能。此外，他的画题始终离不开女裸体，其中包括25件石雕像(1909－1913)、约350幅油画以及大量素描等。

莫迪里阿尼所描绘的肖像有着统一的造型模式：如同面具似的面孔、不画眼珠的杏眼、三角形的鼻子、小嘴巴、弧形的一线眉等。这些部分全被配置在倾斜着的头部上，一个单纯化了的鹅蛋形的面孔、细长的脖颈，削肩膀，这些都以明确的线条勾画出来。在构图上拉长的头部和歪斜的身姿稍微偏离中心

线，有时为了取得平衡，两只眼睛画得也大小形状不一。令人惊叹的是画家通过这种极单纯化和模式化的造型竟能生动地表现出不同人物的不同个性特征，同时强烈而鲜明地传达出画家自己多愁善感的心情。从这幅《裸女立像》上，似乎能鉴赏到莫迪里阿尼对塞尚的色点画法的钻研。这一幅裸女的色彩是统一的，并不拘泥于具体的色调变化，而用一种统一的橙色来渲染裸女的妩媚，并用暗绿色的背景加以衬托。

莫迪里阿尼不是一位职业画家，他不愁他的画因卖不出而影响生计，他只给朋友、巴黎的艺术友人以及他雇用的模特儿、仆人或邻居画像。作为这一时期卓越的油画新风格的代表，他创作的旺盛期是在1917年左右。 这一幅《裸女立像》正是这一时期的杰作之一。这时期，无论在用色，还是在用线方面，他已显得很成熟了。当他的这幅画在1922年的伯恩海姆·冉内画廊展出时，获得了很高的声望。一位观众对此画曾经这样评论道："起初他的裸女给人以一种矫揉造作之感，但欣赏久了，却觉得越看越可爱，越令人感到形象充满着生命与美。"此画作于1917年，尺寸为92×65厘米，现藏于巴黎一私人手中。

莫迪里阿尼是一个真正的独行者，游离于所有时髦的艺术流派之外，又与新艺术观念保持着紧密的联系。他所创造的独特的艺术样式并不拘于某一时尚，而是超越了时空的限定成为一种恒定的美的形态。他的作品以诗人的气质和雕塑家的眼光刻画出人间的种种个性，创造了一种特殊的风格。也正是那些线条精致、色彩柔和、笔触生动的作品，确立并且巩固了他在现代艺术史上的地位。



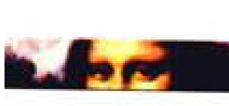
128. 运动的色彩

——约·斯忒拉《布鲁克林桥》

约瑟夫·斯忒拉（1877－1946）原是意大利未来派画家。他于1902年（一说1896年）来到美国，1902至1912年间一度去法国和意大利从事创作。作为意大利的未来派画家，他有其独特的艺术表现。在他的画上，线性动势与色彩配合得较为绚丽，表现运动的方式不在波丘尼等画家的格调之下，颇具浪漫主义特点。到了工业大发展的美国之后，他受到更大的欢迎。这一幅《布鲁克林桥》是他歌颂纽约工业化城市的极好范例。

在这幅画中，色彩是通过强烈的光感来表达的，使快速的运动感体现得很生动，好像人们坐在快速前进的汽车上来看这座宏伟的大桥。几何形图案使视点震颤，眼前的景物似在发生千变万化的转换，足以与当今的电影镜头相媲美。斯忒拉以桥为主题的作品曾画过好几幅，以此幅画最有代表性，它作于1917年，画面较大，有213.5×193厘米，现藏于美国康涅狄格州纽黑文耶鲁大学的艺术陈列馆。

斯忒拉在谈及他于1913年绘制的一幅《科尼岛上的光战》时说过："我构造我能想象到的最富生气的阿拉伯式图案，以一种非常热烈的情调去表现蜂拥的人群、旋转的机器，而它们所引起的不是悲痛，而是炽烈的带有险情的快感。"





约·斯忒拉《布鲁克林桥》

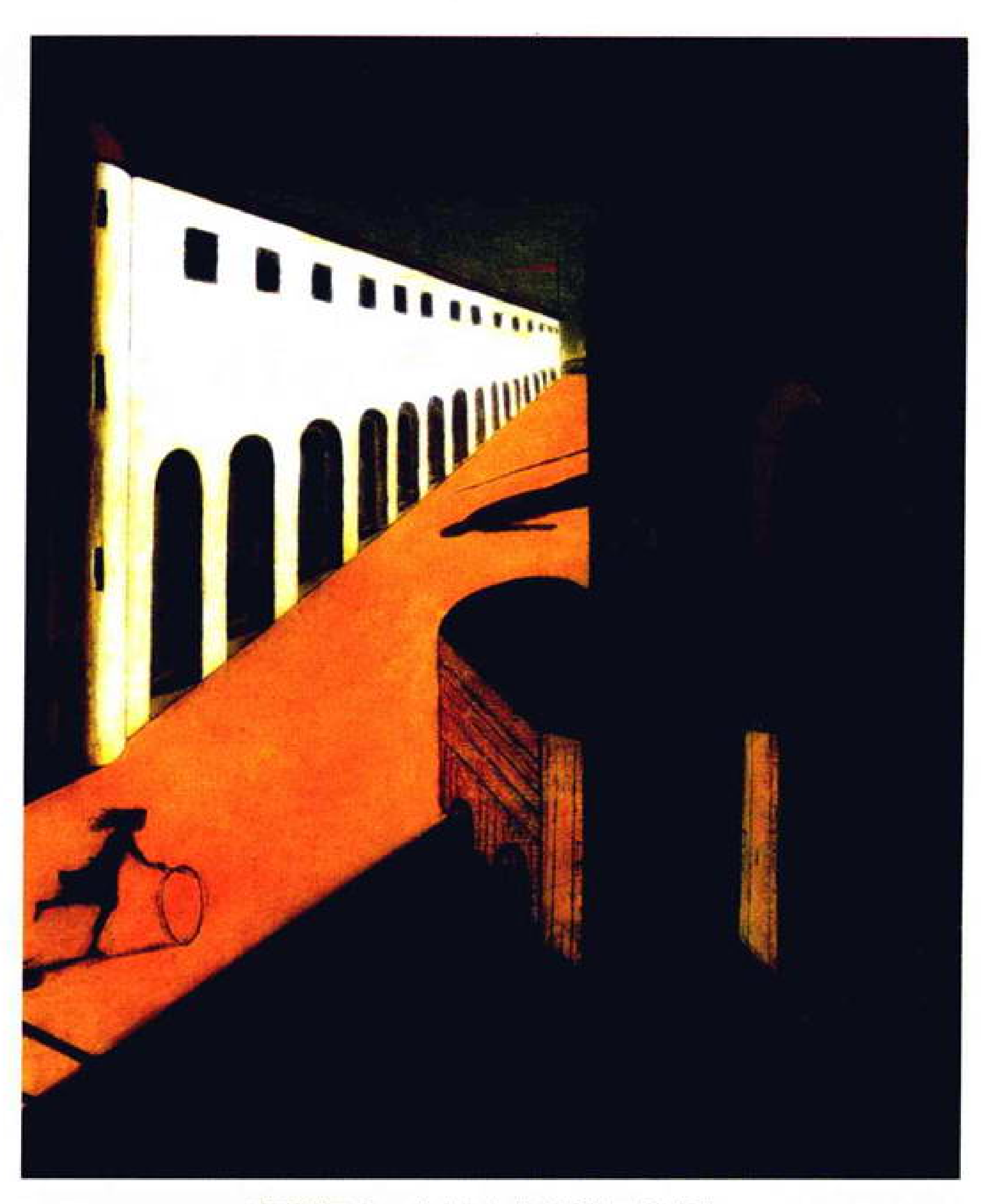
129. 形而上的神秘

——契里柯《一条街上的神秘与忧郁》

乔尔乔·德·契里柯1888年出生于希腊。父母都是意大利人。父亲是铁路工程师。契里柯早年在雅典学素描，后又在雅典工艺学院学了四年绘画。父亲去世后，全家迁居慕尼黑，他继续就读于美术学院。他在德国接触了勃克林的绘画，故他的早期作品带有明显的勃克林的影子。此外，他还热衷于克里姆特、克林格尔和阿尔弗雷德·库宾等画家的风格。

这幅《一条街上的神秘与忧郁》是形而上绘画的典型例子。画上的透视深景极富感染力。右边有一大片被深褐色和灰色带拱顶的建筑物遮挡的阴影，左边是一条低矮的白色连拱廊，长长地伸展开去。天空阴沉，街上却十分明亮。这时，从左角出现一个孤独的滚铁环的小女孩，她的影子似从画外拖入。前面

又有一幽灵般的影子，长长地拖在明亮的街道上。这一切既不合逻辑，又显得恐怖。在那片阴影前，有一辆老式货车的空车厢，车门敞开着，景物令人费解，给观者频添困扰。就时间上判断，画中所画似像深秋的午后，可是这座城市广场寂无一人，商市停歇，颇有城市末日的意味。契里柯承认这幅画来自尼采对意大利荒漠广场的描绘的启迪，它恍若梦境，时间表现也是深秋，因为在那个季节意大利的太阳变得低了，阴影要比夏天更长。此画作于1914年，尺寸为87×71厘米，现由美国康涅狄格州新坎南一私人收藏。



契里柯《一条街上的神秘与忧郁》

契里柯在德国阅读了尼采的哲学，对叔本华的著作也发生过兴趣。尼采对表象以外的事物涵义的探究以及他描写意大利城市都灵——那些拱形建筑所构成的空荡的广场——的散文，给契里柯留下了极其深刻的印象。他画过一幅《都灵的沉寂》，就取材于尼采的文字。画中极不正常的明暗对比，给人以神秘的预感。契里柯其他主要作品有《扰乱人心的缪斯》、《赫克托耳与安德洛玛刻》等。



130. 恶魔的狂欢节

——恩索尔《1889年基督降临布鲁塞尔》

比利时画家恩索尔（1860–1949）出生于比利时奥斯顿德。父亲是英国人，母亲有佛兰德斯血统。除了在布鲁塞尔求学外，他一生从未离开过奥斯顿德。他在绘画上，贯于描绘人间喜剧或人间悲剧，描绘狂欢节场面及带面具者、丑角等。其画中人物神情僵硬、形容枯槁，形象怪诞、慑人。他以辛辣的笔



恩索尔《1889年基督降临布鲁塞尔》

调，将人类卑下的本性刻画得入木三分。他那奇异超然的画风，在表现主义绘画中独树一帜。

恩索尔最著名的作品，是他1888年所作的《1889年基督降临布鲁塞尔》。画中描绘的是以基督为中心的庞大的比利时集市和盛大的狂欢节行列。全画场面宏大，构图纷乱，色彩艳丽。在生涩的红绿黄的色彩中，我们看见嘈杂的人群、快乐的面孔以及在风中飘荡的小旗。中后景上，头顶神光的基督骑着一头瘦驴，正举手向人群致意。他的面前是一队头戴圆顶高帽的乐手，正吹着喇叭、敲着洋鼓，看上去虽显得虔诚庄重，然而那苍白的面孔、僵硬的姿态及麻木的表情，却恰好暴露了其内心的冷漠。前景中央，肥胖的红鼻子红衣主教仰天大笑，似乎为自己成功导演了这出狂欢闹剧而洋洋得意。画面上满是离奇荒诞的形象，有的口若血盆，有的形同魔怪。画家以其特有的夸张及辛辣讽刺的手法，将其奔放不羁的神奇幻想注入到这一宗教主题中。而事实上，他在此所展现的，是一幅活灵活现的人间众生百态图。对于恩索尔来说，他所置身的那个社会，是虚假和不真实的，是“恶魔的狂欢节”，而社会的芸芸众生，则全然是一批充满威胁性的可怕的假面。这是一幅既滑稽可笑又宏伟壮丽的作品。画家以柔美抒情的笔调，使灰白的光亮从耀眼的淡黄及朱红色彩的间隙中透出，使全画具有迷人的魅力。画中的色彩虽然不够协调，却别有一番浓度、光辉和雅致，显示出尼德兰民间绘画的特点。

由于这幅《1889年基督降临布鲁塞尔》的内容怪诞，1888年它曾被激进的“二十人画会”的联展拒绝，画家本人也因此被该画会开除会籍。但这幅画1929年第一次公展时，竟被比利时国王阿尔贝特看中，并晋封他为从男爵。所以后来他的全名是“詹姆斯·西德尼·恩索尔从男爵”。

131. 假面的告白

——恩索尔《骷髅争夺上吊尸体》

这幅《骷髅争夺上吊尸体》作于1891年，尺寸为60×74厘米，现藏于安特卫普皇家艺术博物馆。在这幅画中，描绘的是个木偶舞台。戴面具的双方都躲在幕后，台前两个骷髅模样的玩偶在互斗着，他们身披古时的盛装，一个手拿笤帚、雨伞，一个手持拂尘杆，中间吊着一个尸体般的木偶。两个骷髅样的人物象征往日的斗争，尽管年代久远，死亡并未终止。不论甲方还是乙方，都带着假面来看历史。他们为了一具尸体掀起了无聊的争夺。这种景象除了讽喻，别无其他解释。画家的意图虽是幻想的，但他对于人生的态度却是病态的。

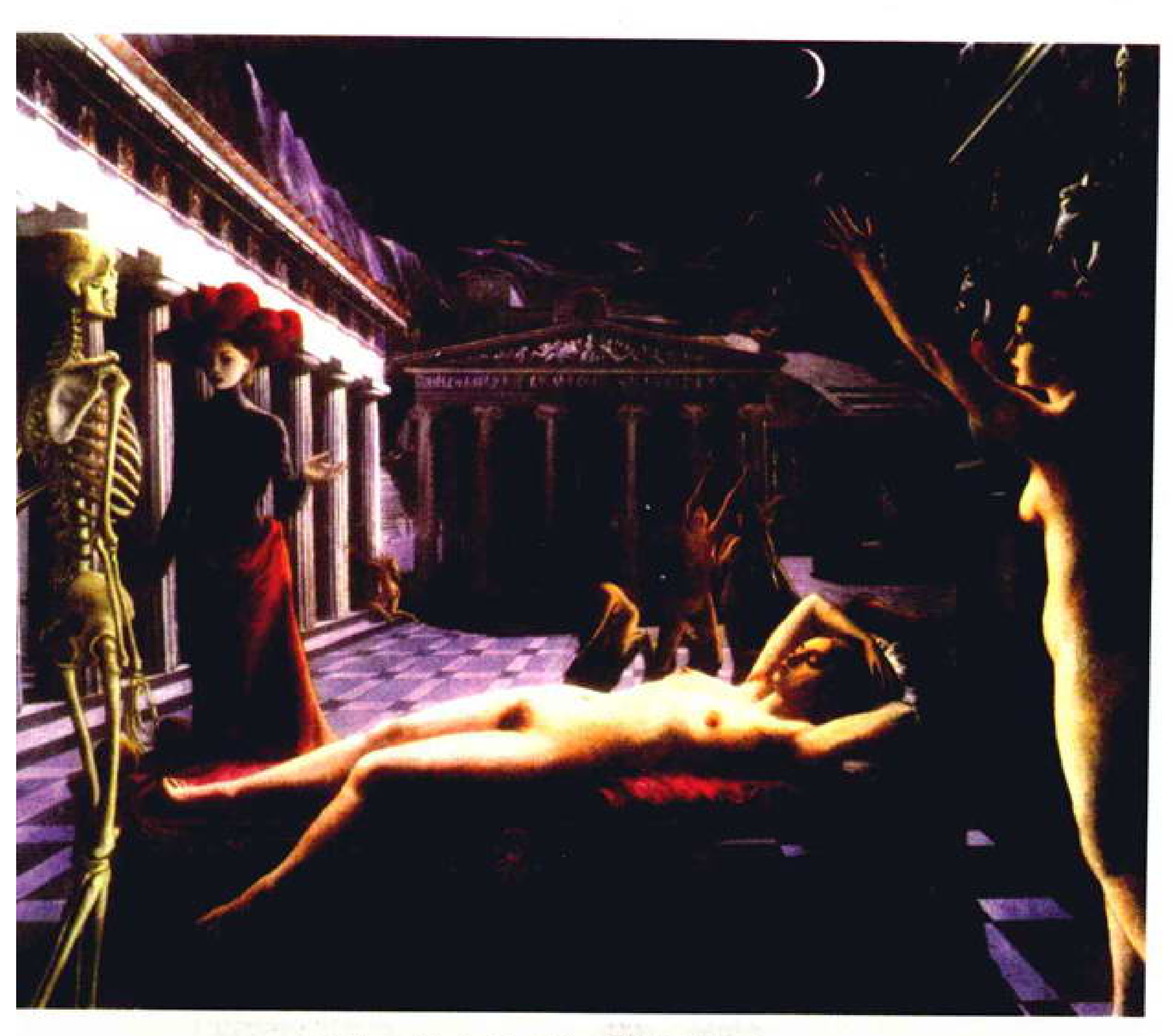
恩索尔从小在母亲和亲戚开的纪念品商店里看过各种玩具、贝壳、模型战舰、陶器和狂欢节上用的怪面具。这些东西对他日后喜欢在画上描绘假面具起着很大影响。他的作品中有大量以假面具为轴心的幻想画面出现，如《使人震惊的假面具》、《1889年基督降临布鲁塞尔》等等。



恩索尔《骷髅争夺上吊尸体》

132. 爱情与死亡

——保尔·德尔沃《熟睡的维纳斯》


保尔·德尔沃《熟睡的维纳斯》

保尔·德尔沃（1897－1978）的大半生是在布鲁塞尔度过的。第二次世界大战前，他曾接受16世纪意大利风格主义绘画的影响，加上他早年画过一些古典建筑，使他后来在超现实主义这条路上，构成了自己独特的表现风格。大约于1935年，他参加了超现实主义行列。最初受西班牙画家萨尔瓦多·达利的影响，后来又全力追随意大利画家契里柯的梦游神式的幻景。此外，比利时人马格里特也是他崇拜的画家之一。

保尔·德尔沃是属于第二代的比利时超现实主义画家。他一生所画的题材总离不开两个因素：一是文艺复兴以来的透视表现；二是以维多利亚式的古典建筑为背景，把事物处理在不可思议的时间、地点和空间里，让人观后隐隐感到有一种幻想欲望。

这幅《熟睡的维纳斯》颇具代表性。画上的背景是古希腊神庙式群众集会场，时间是在深夜。在无顶的神庙上空可以见到一弯眉月。神庙内的景象似梦如幻：中间一个骷髅正向左侧一个穿紧身衣的女子走去。这个女子头戴有红花装饰的帽子，俨然一个贵妇人，她正要与骷髅搭话。右边一个裸体女子在举手呼号，好像哀恸死神的降临。远处还有几个裸女，一个跪伏，一个呼天抢地，在仰天乞求。气氛悲怆，情景恐怖。前景的裸体形象带有一定的欲望意味。这幅画极其晦涩地表达了爱情与死亡的观念，表达了自古以来人生不变的欲念与必然命运。此幅《熟睡的维纳斯》作于1944年。就这一主题他画过好几幅变体，这一幅最富典型性，约有 173×199厘米，现藏于伦敦泰特画廊。

保尔·德尔沃的作品后来在南北美洲、非洲以及欧洲其他一些地方展出时，引起了较大的反响，并在意大利和比利时获得了奖赏。他于1952年至1962年在布鲁塞尔美术学院任绘画教授。

133. 形象的欺骗

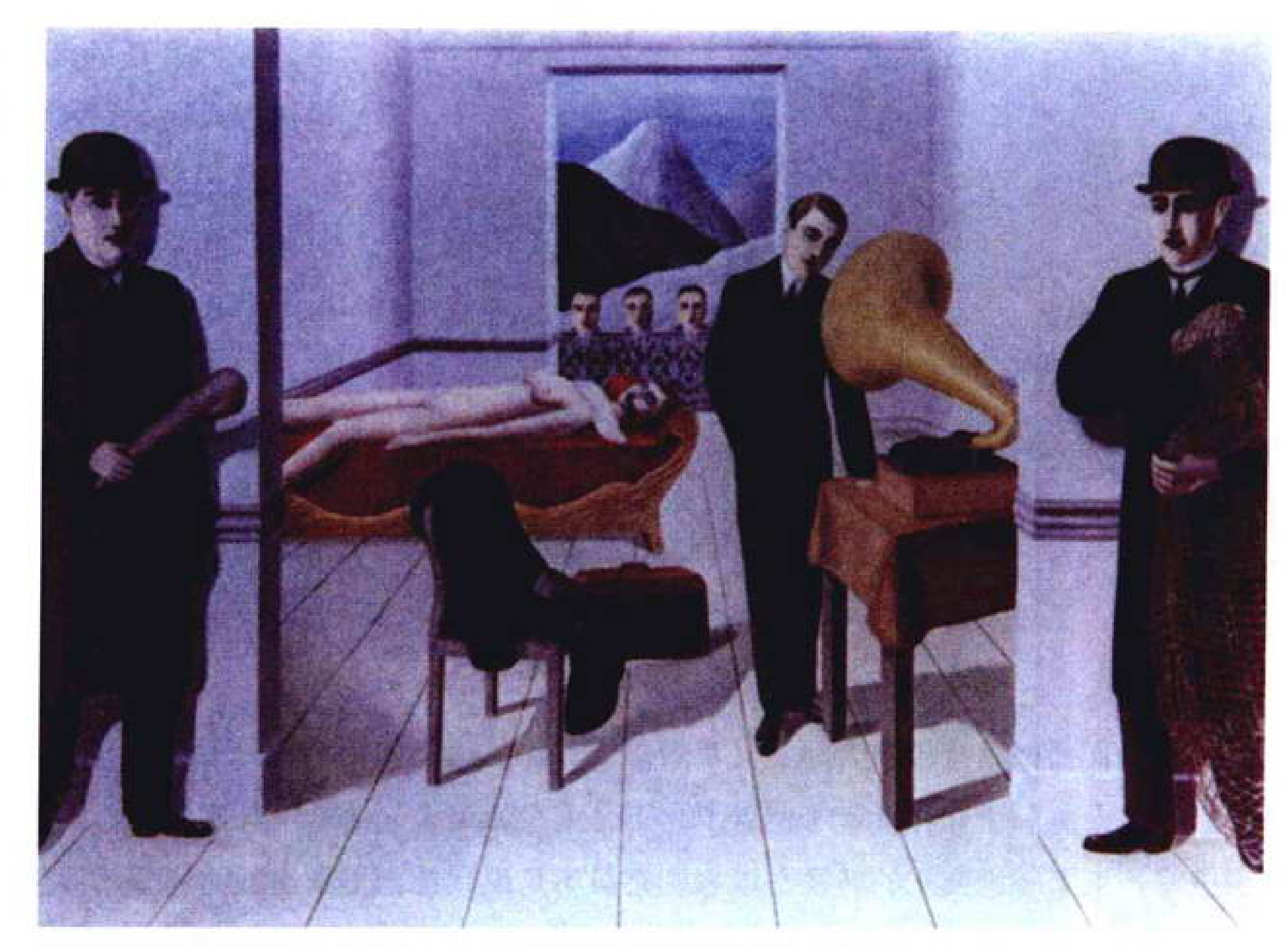
——马格里特《危险的暗杀者》

马格里特出生于比利时的莱西纳。早年入布鲁塞尔美术学院学习，24岁时见到契里柯的作品而走上超现实主义道路。他在巴黎生活了五年，当大部分超现实主义画家运用自动性、搞偏执狂式的活动和探求梦幻时，马格里特对自己身边的世界和自己的物品发生了兴趣。在他全部的绘画中，他采用了很多正统的超现实主义的方法塑造形象，精练而富有哲学意味。

《危险的暗杀者》的透视空间处理，宛如契里柯和早期电影闹剧中摇摇欲坠、假模假式的舞台布景，人物动作也像演员在舞台上表演似的。作品的恐怖气氛显然是多种因素综合的结果，而且是以一种奇怪的颠倒的方式呈现出来。被杀的姑娘是一家百货商场的女时装模特儿，她的裸体流着鲜血；正在充满感情听着留声机的凶手，也是个服装模特儿，他那涂了蜡的面孔，和背景窗外的三个监视者，以及前景潜伏着的两个侦探都一模一样地苍白可怕。整个画面令人难以理解，阴森恐怖。

马格里特是沉静、理智、内向、朴实的超现实主义画家。正是这种完全不同于达利的低调作风，使他在以癫狂著称的超现实主义画家中倍显特殊，“他的作品像冰川浮动似的，已经有了逐步压倒一切的影响”。

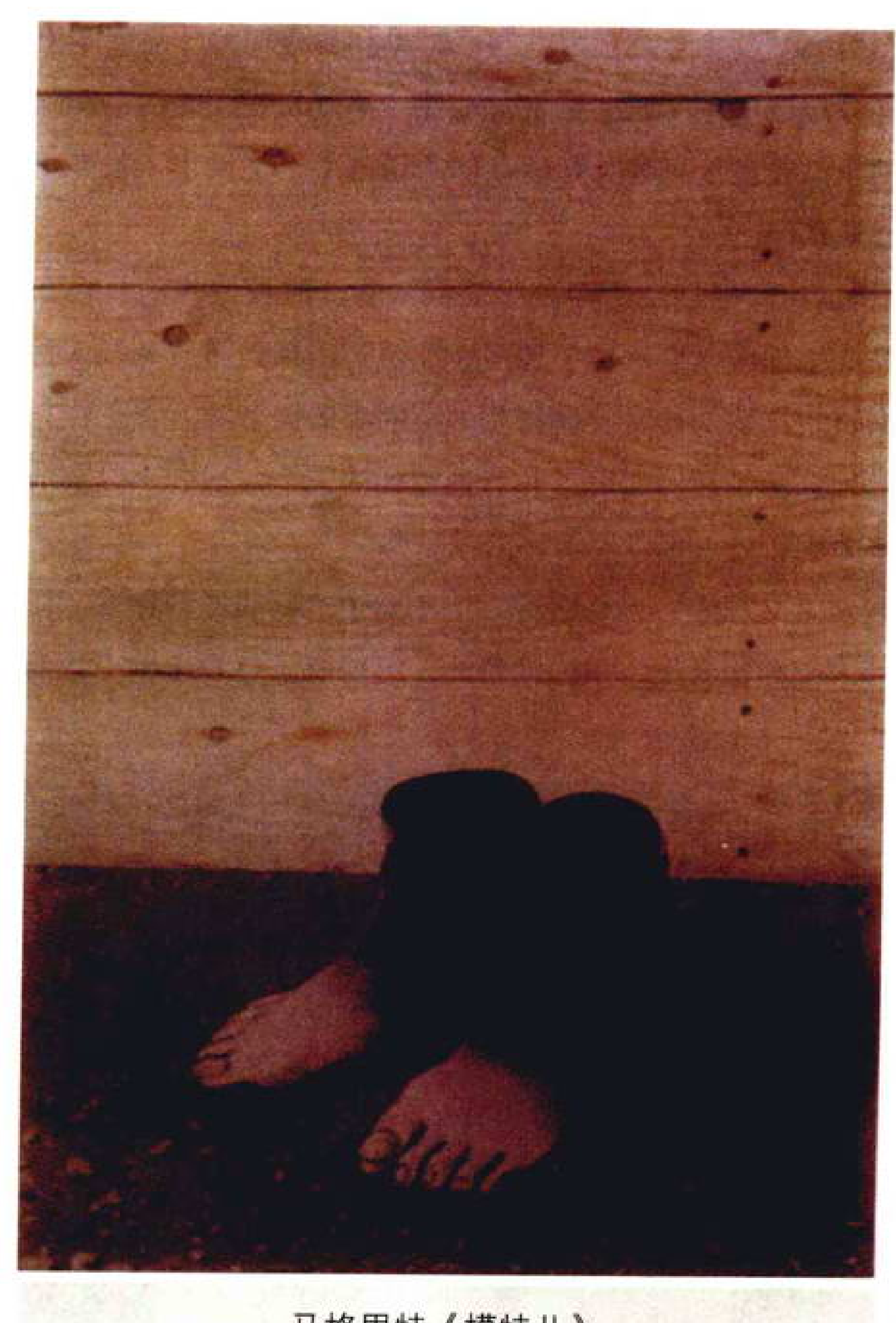
马格里特是一个破坏者，他通过颠覆人们内心世界和外部生活之间的和谐关系，颠倒了人类一切的价值观念；他又是一位诗人，他用诗意的神秘和魔幻的情境装饰了现实的表象世界；他还是一位创新者，他改变艺术与现实的关系，完成了形象的背叛，创造了一条属于自己的魔幻现实主义道路。



马格里特《危险的暗杀者》

134. 幻想的现实

——马格里特《模特儿》


马格里特《模特儿》

马格里特曾在布莱敦主编的刊物上发表过一种观点，他认为物体的形象与物体的名称之间不存在确定的或不可转移的关系。树叶，也可用大炮的形象来代替。绘画就是为了打破人们日常习惯中的参照系。

马格里特绘画艺术的独特性，在于使用很多精简的造型和寂冷的画面风格。将很平凡的事物，赋予新的面貌。他的作品是哲学的、思辨的、魔幻的，似乎一直传达着这样一个信息：世界上没有见到的真实，绘画的真实是一种“人眼的幻觉”，艺术家只是图解而已。他具有一套使作品形式和内容达到充分统一的图像词汇及其论述方式。

《模特儿》以简洁的构图、离奇的构思表现出画家对模特儿的印象。背景是用几块纹路清晰、留有钉眼的木板拼成的木板墙，前面放着一双半是脚趾、半是皮靴的东西，它是模特儿的化身。画家运用不同于传统的表现模特儿的手法，不画模特儿的面部和身躯，而以一双似鞋非鞋的东西作为主体对象，使这幅画展现出怪诞离奇的非现实境界。

另外，马格里特爱画大海，又富幻想。其作品《集体发明物》中，画上的半人半鱼与以往常被人描绘的“美人鱼”正好在形象上倒置了，不是上身为美人，而是下身为女人形。他幽默地根据卡夫卡的小说描写，来了一种突兀的转换，以表明它虽不是民间神话里常出现的样子，但也是一种幻想物。由于他的艺术构思多变，人称他为“魔幻现实主义画家”。

135. 死亡的寓言

——毕加索《格尔尼卡》

毕加索（1881－1973）出生于西班牙南部小镇马达加，他自幼爱好艺术。作为立体主义流派的主要将领和本世纪西方美术诸流派中最具影响力的画家，毕加索在其一生漫长而又斑斓的艺术创作中，用他丰富绚丽的艺术作品装点了一个震撼心灵的艺术世界。他的60000多件油画、版画、雕塑、陶瓷、拼贴和素描等作品，无不体现着一个艺术家不断探索的崇高精神。

这幅巨画作于1937年，当时正值西班牙内战时期，德国轰炸机对其北部小镇格尔尼卡进行了猛烈轰炸，将其夷为平地。毕加索并没有描绘事件本身，而是突出了法西斯主义对人类的摧残。这不是面对一次实际事件的恐惧和希望，而是一场普遍的悲剧的表现，痛苦的挣扎与不屈的反抗。毕加索曾这样解释他的画："……牛代表残暴，马则代表人民。不错，我在那画里用了象征主义，但并不是在其他画里都这样做……"，"那幅画是存心向人民呼吁，是有意识的宣传……"在象征人民的斗牛士的攻击下，代表残暴政权的公牛终难逃脱死亡的命运。虽然战士已经倒下，但是马仍然面对公牛咆哮不屈服。因此，这幅画本身所具有的深刻内涵使其意义很快超过了绘画本身，成为了一种文化对暴力反抗的象征。这是一个文化示威，它在英国、美国及其他国家巡回展览时，引发了全世界热爱自由、拥护民主人士的共鸣。



毕加索《格尔尼卡》

《格尔尼卡》画面中央是一匹被长矛刺穿的战马，绝望不屈的嘶叫令人胆战心惊。画面右边在燃烧的房屋里的女人痛苦地伸出双手，发出死亡的叫喊。逃出的女人忍受着巨大的恐惧，她的膝盖诡异地扭曲着。牺牲的战士保持着临死前挣扎的状态，静静地躺在冰冷的地上。画面左边伤心的母亲抱着死去孩子的尸体，流下令人心碎的眼泪。在这片绝望痛苦的喊叫声中，所有的形象都保持着一种动感，而运动的终点则指向画面左边默立的公牛。公牛的双眼采用了立体主义表现方法，全方位的环视使一切残暴在它面前都一览无遗。它是一切罪恶的源泉，象征着残暴的政权。但是在这场战争中画家并没有丧失信念，画面中央的灯光、左边的女人伸出手臂上抓着的灯光，似乎在与公牛奋力抗争，黑暗终会过去，正义必定会战胜邪恶。整幅画都笼罩在一片蓝色调里，浅青、浅灰色在黑色的衬托下愈显鲜明，它凝聚了所有的残暴、痛苦、绝望、恐怖和希望。

这是由一个触目惊心的、狂暴的，尤其是缺乏色彩的形体所构成的画面，从某种意义上来说，毕加索完成了最高使命的绘画。它的作品不仅仅描绘了客观现实，而且描绘了一个死亡的寓言，出生、死亡再到重生，悲剧不可避免，生命浴火重生。

136. 煽动？亵渎？抑或其他

——毕加索《亚威农的少女们》

在1909年末，毕加索从事了一件有重大意义的作品的创作，这件作品是他的经验总结，并且标志着他未来的活动朝现代派方向发展的开端，这件作品就是《亚威农的少女们》。这位西班牙画家的着眼点，不像野兽派那样放在色彩上，而是放在形体上，他采用灵活多变且层层分解的、雄浑有力的、宽广而有概括性的平面造型的手法，把形体的结构随心所欲地组合起来。这些平面甚至发展到超越单个的物象，而囊括周围的全部空间。到1909年，毕加索才确立了真正崭新的绘画语言，就是从事物的内涵去认识和解析，而不再只是从事物的视觉表象来描绘事物的形象了。

《亚威农的少女们》彻底否定了文艺复兴时期以来视三度空间为主要目的的传统绘画。毕加索断然抛弃了对人体的真实描写，把整个人体利用各种几何化了的平面装配而成，这一点在当时来说，是人类对神的一种亵渎行为。同时它废除远近法式的空间表现，舍弃画面的深奥感，而把量感或立体要素全体转化为平面性。这幅画，既受到塞尚的影响，又明显地反映了黑人雕刻艺术的成就。强化变形，其目的也是增加吸引力。毕加索说："我把鼻子画歪了，归根到底，我是想迫使人们去注意鼻子。"

这幅画对艺术界的冲击相当大，展出时，蒙马特的艺术家们都以为他发疯了。马蒂斯说那是一种"煽动"，也有人说这是一种"自杀"。有人感到困惑不解，有人怒不可遏。布拉克这位受到塞尚影响的画家也甚为惊讶，然而他知道另一种艺术的形式已经诞生了。《亚威农的少女们》这种新创造的造型原理，成为立体派及以后的现代绘画所追求的对象。可以说不仅是毕加索一生的转折点，也是艺术史上的巨大突破。要是没有这幅画，立体主义也许不会诞生。所以人们称它为现代艺术发展的里程碑。



毕加索《亚威农的少女们》

137. 绝对自由的幻想世界

——米罗《哈里昆的狂欢》

米罗1893年出生于巴塞罗那的蒙特罗依格，当地秀丽的自然风光和深厚的文化传统培养了米罗富于幻想和严肃认真的性格特征。他经常返回故里，描绘了大量他所热爱的加泰隆风景。在探索艺术道路的过程中，米罗受到了马蒂斯、卢梭、毕加索以及达达主义等各种绘画风格的影响，最终形成了属于他自己的超现实主义视觉词汇和语言。

《哈里昆的狂欢》是米罗第一部超现实主义绘画代表作。这幅画描绘了在一个房间里，一场别开生面的化装舞会的情景。所有的人、动物和日常用品都在狂欢，在各式各样的面具后面尽情舒展自己的肢



米罗《哈里昆的狂欢》

体。透视窗外的夜空与室内形成鲜明的对比，有一种时空逆转的奇怪感觉。整幅画中最引人注目的是画面左边悲伤的人的脸，他叼着一根长烟斗，几撇胡子整齐地弯曲着。在一片欢乐的气氛中，只有人类是与这一切格格不入的，黑、红、蓝三色恰到好处地勾勒出了此人伤感与欢乐交织的矛盾情绪。这里所有的因素，并没有什么特别的象征意义，但无论动物还是有机物都充满了一种热情和活力，我们随时可以感受到这种发自内心的快乐。

这是一个充满幽默趣味的自由的幻想空间。在这里，米罗抛弃了主观意识，无意识的幻想主宰了一切。所有的符号和意象仿佛具有生命般地自行出现、运动、生活。米罗这样描述他的作品："总是产生于某种惊吓——主观上或者客观上受到的惊吓——所引起的梦幻状态，对此我没有任何责任。"这种超越现实的感觉是奇妙的，夹杂着痛苦与欢乐。他这样描述这种感受："我经常被恐惧死死地缠住，那是一种探险者穿越无人知晓的处女地时产生的恐惧。"或许这也是《哈里昆的狂欢》中悲哀的人脸所表达的真正情感，他的身上映射着画家的影子。

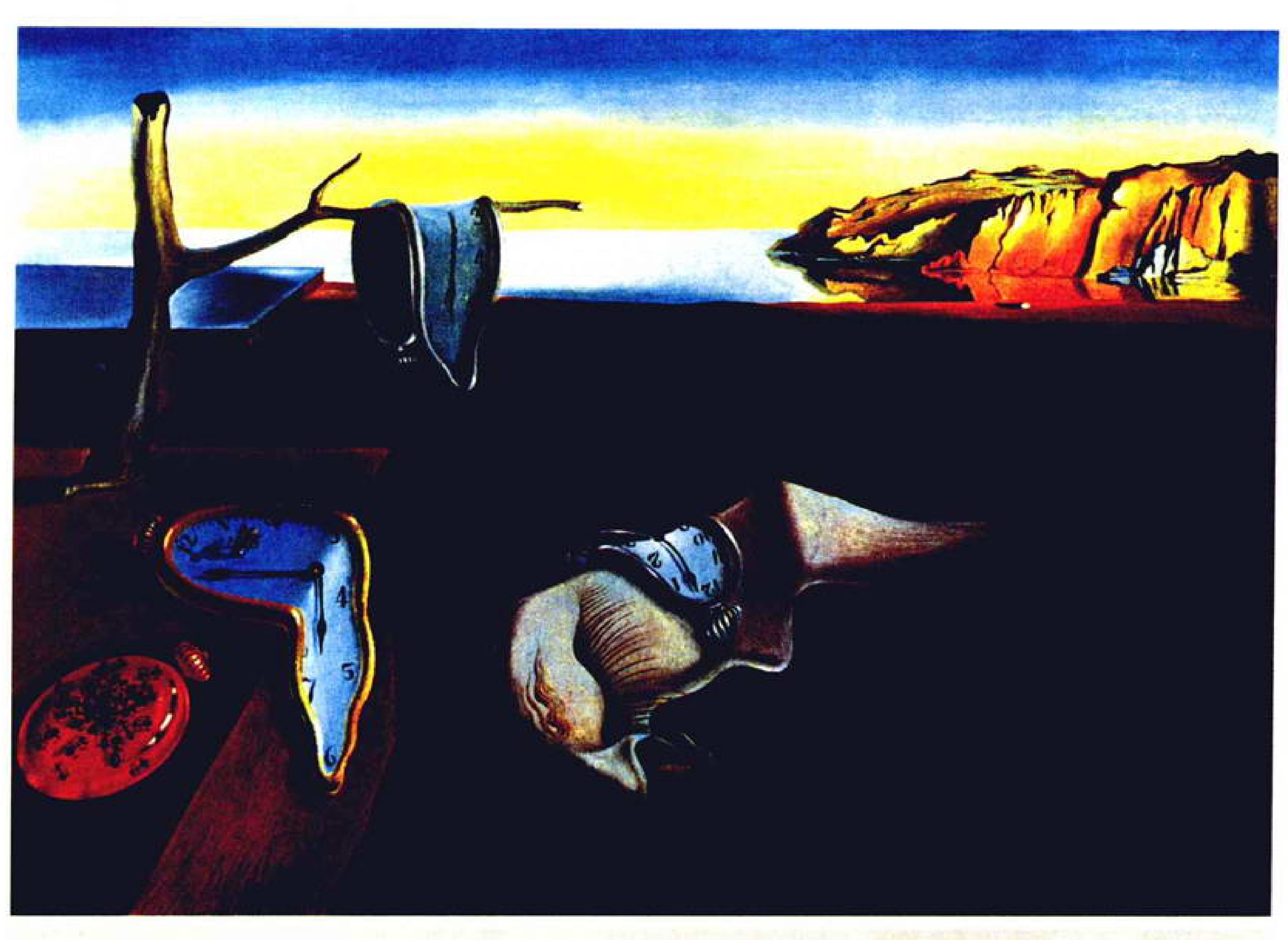
作为一位融合儿童艺术、原始艺术和民间艺术等多种艺术的大师，米罗一直在自己的幻想世界里自由地翱翔，他打破了一切意识的桎梏，在感觉的指引下尽情狂欢。这种自由的结果形成了一种返璞归真的质朴，略显稚拙的画风也反映出一种孩童式的天真，而智慧和想象力恰恰在这不经意间显露出来。

138. 软塌塌的钟

——达利《永恒的记忆》

萨尔瓦多·达利（1904－1989），西班牙超现实主义画家和版画家，以探索潜意识的意象著称。达利的画常搜集梦幻中的表现题材，有些画题直接点明为“梦”。但他的“梦”与其他超现实主义画家画上所展现的“梦”的区别在于，达利创造了一种真实感，还寄寓某些他所特别偏爱的内涵。在他所描绘的梦境中，以一种稀奇古怪、不合情理的方式，将普通物象扭曲或者变形。达利对这些物象的描绘精细入微，几乎达到毫发不差的逼真程度，通常将它们放在十分荒凉但阳光明媚的风景里。在这些谜语一般的意象中，最有名的大概就是《永恒的记忆》。

油画《永恒的记忆》创作于1931年，尺寸为24×33厘米，该画非常典型地体现了达利早期的超现实主义画风。画面展现的是一片空旷的海滩，海滩上面有个莫名其妙的怪物，它似乎有些像人的头部，敏感的人甚至觉得从中可发现达利的影子；而更令人惊奇的是出现在这幅画中的好几只钟表都变成了柔软



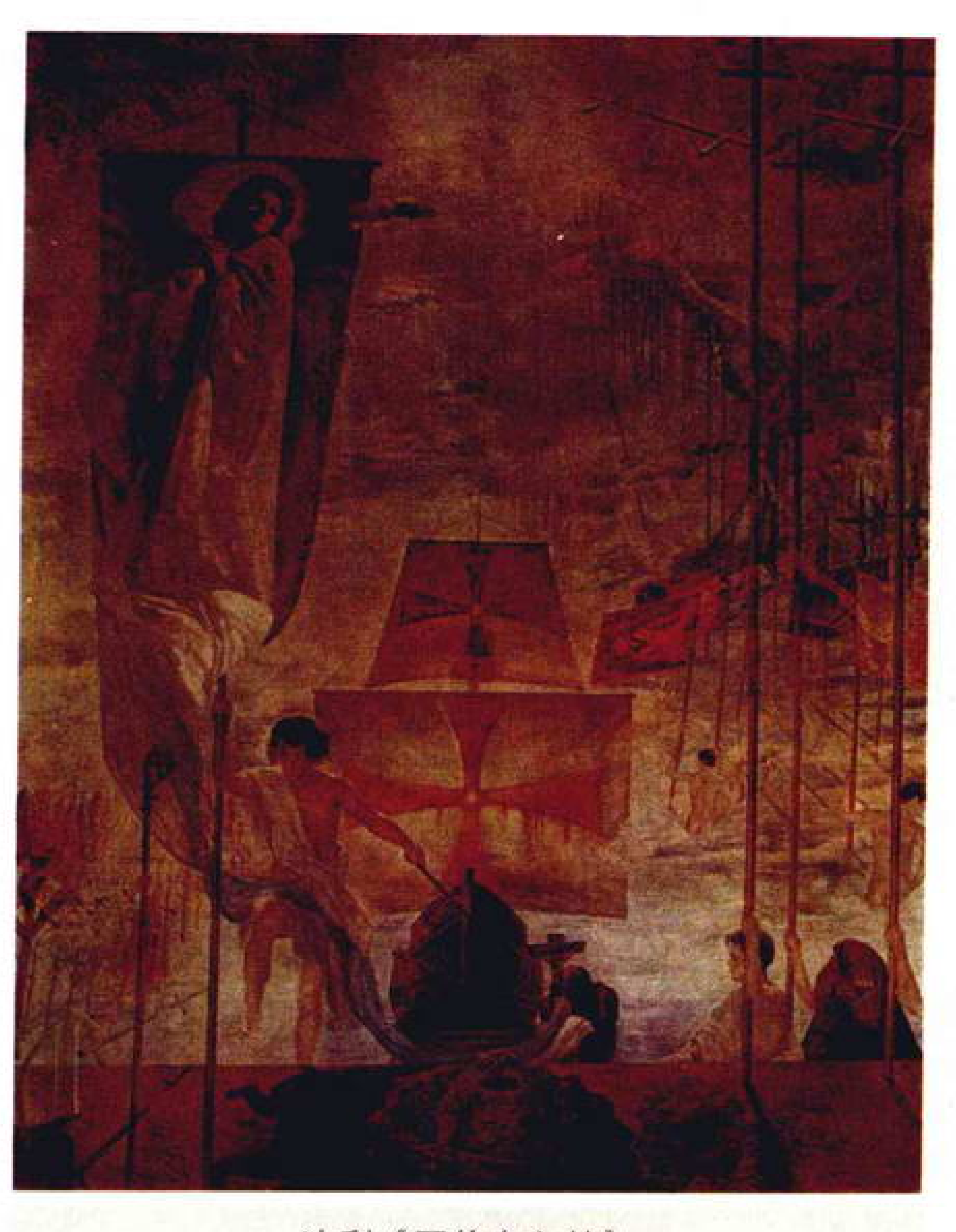
达利《永恒的记忆》

的有延展性的东西，它们显得软塌塌的，或挂在树枝上，或搭在平台上，或披在怪物的背上。最后，那块扣放的、爬满蚂蚁的、见不到时间的硬表，被解释为害怕了解真相。

达利创作《永恒的记忆》时采用了“偏执狂临界状态”的方法，即在自己的身上诱发幻觉境界，从潜意识心灵中产生意象。达利承认自己在《永恒的记忆》这幅画中表现了一种“由弗洛伊德所揭示的个人梦境与幻觉”，是自己不加选择的，并且尽可能精确地记下自己的潜意识以及自己的梦中每一个意念的结果。而且达利为了寻找这种超现实的幻觉，还曾去精神病院了解患病人的意识，认为他们的言论和行动往往是一种潜意识世界的最真诚的反映。达利运用他那熟练的技巧精心刻画那些离奇的形象和细节，创造了一种引起幻觉的真实感，令观者看到一个在现实生活中根本看不到的离奇而有趣的景象，体验到精神病人式的对现实世界秩序的解脱。从此以后达利的画风开始异常迅速地成熟起来，成为世界上最著名的超现实主义画家。

139. 探寻精神的新大陆

——达利《哥伦布之梦》



达利《哥伦布之梦》

《哥伦布之梦》取材于15世纪末哥伦布亲率三艘中世纪后期的木帆船，顶着惊涛骇浪，经过70天旅程，终于到达美洲巴哈马群岛的一段史实。哥伦布为了感谢上帝，将该岛命名为“圣萨尔瓦多”，意即“救世主”。

达利对于历史作了神奇的构思，画上出现了许多为古代人的仪仗队伍所习用的旗幡，包括十字架、耶稣像和圣母画像等旗幡，可是人物登岸时的情景却被赋予现代化的表现。木帆船在画上显得过于小了，像一条小驳船。旗幡和无尽无休的十字架则出现在虚幻的环境中。茫茫大海，有如白皑皑的冰雪之地。一些裸体与半裸体的人浸泡在水中。远处的船也正在源源不断地驶来，由于风雪交加，一切似乎都是模糊的，处在雾蒙蒙的混沌之中。它不是一幅实景，是一种意象，是人在梦中常常

不够具体的意象。这种超乎现实的真实，令观者在欣赏中感到迷惑难解。这里没有时间与空间的制约。主观上的虚拟性加强了情景的反理性因素。

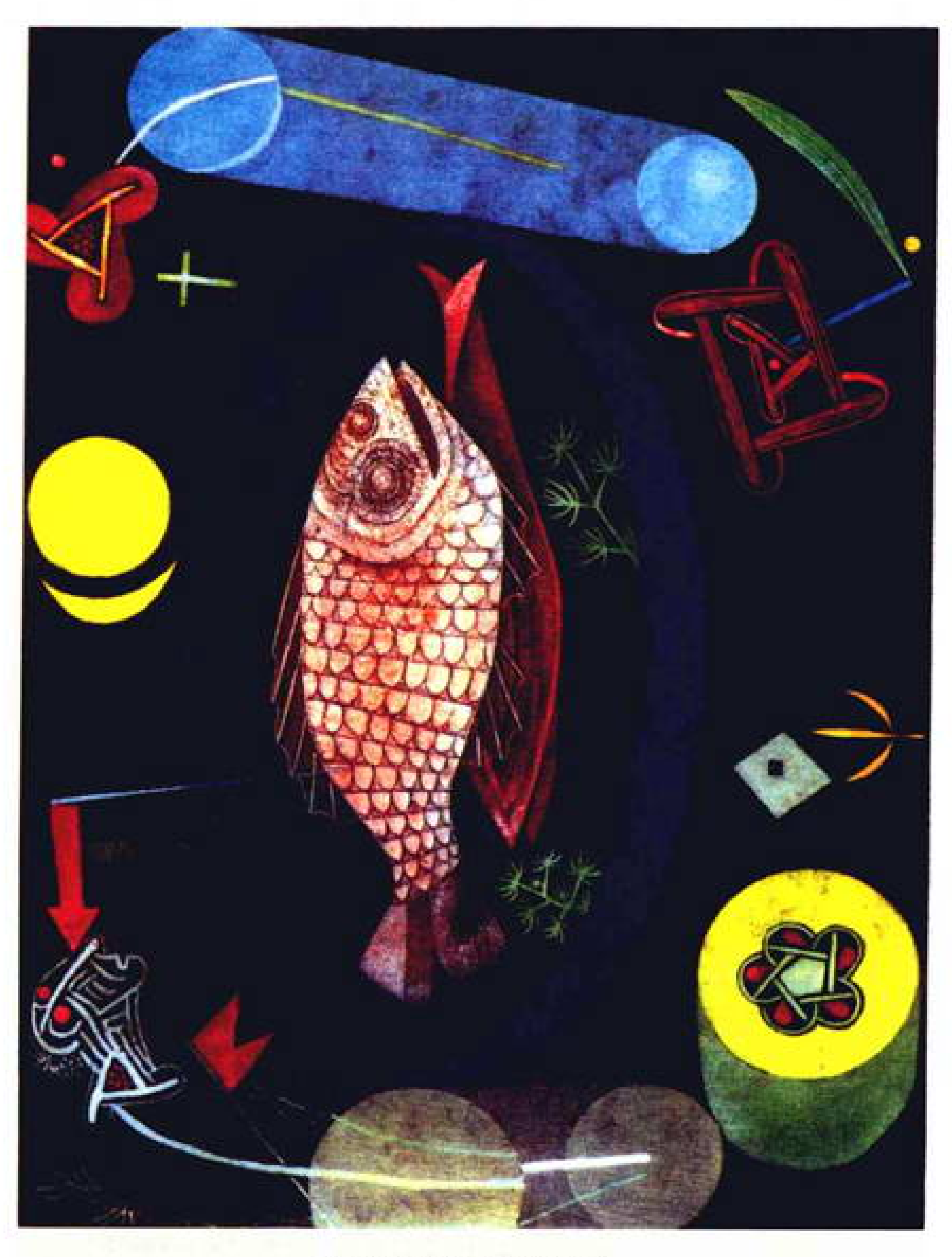
达利在描绘这类题材时，尤其强调直觉性，或者同时运用意识流，展现人生梦中所能组合的一切。为了让人感到似是而非，他常采取极端的自然主义手法刻画每一个细节，如这幅画上提拽木船的古代青年，旗幡上类似现代明星头像的圣母像，浸入水中的侧面青年像，都是非常真实的。画中的素描表现是细腻的，用色是恰到好处的。细致入微与荒诞不经纠缠在一起，一些内容几乎达到了以假乱真的地步。气氛独特，令人不可捉摸。或许这就是画家所要达到的目的。

达利认为，这个世界本来就是充满着重重矛盾的，而解决这些矛盾的“最好办法是精神堕落和呆痴”。所以他总是把性、死亡、梦境与变态心理等作为其主要的描绘课题。《哥伦布之梦》表达了画家对西方现代社会的精神危机的逃避，希望让逝去的哥伦布再一次发现人类精神的新大陆。

140. 不是抽象的抽象

——克利《鱼的循环》

保罗·克利（1879－1940）虽出生并成长于瑞士，但学习绘画是在德国，并在那里度过了一生中的大半时光。克利在经过了长时间的版画创作后，转向了新的绘画领域，向人们证明了他可以自由自在地操纵线条和色彩。他任凭自己的创造力自由地飞翔，创作出如同魔法一样充满魅力的绘画作品，从清澈的幻想到严密的抽象，克利涉猎范围之广阔令人惊叹。他对绘画的技法和题材都孜孜不倦地进行各种尝试，事实上是不能将其归纳到任何一个传统领域中的。20世纪20年代，克利作为著名建筑设计学校的教授，在艺术创作和生活上都一路顺风。克利富有独特的创造性，他不属于任何流派，但他的作品却给后世带来无法估量的影响。



克利《鱼的循环》

《鱼的循环》表现了一种超现实主义的静物风格。此画用精密的线条勾勒了微启双唇的鱼横躺在紫色椭圆托盘之上，围绕它的是一些符号象征化的物体，一个原始图腾式

的脸从一个圆锥形容器中腾越而起，与一个红色的箭头不期而遇，箭尾划出一根细线连接鱼身，旁边新月与满月交相辉映，绿色的十字架，不容色彩的三角形连缀一根细丝线进入另一个容器之中，整个画面表现出一种神幻静谧的气氛。

“这是一种不是抽象的抽象，是从抽象要素中产生出来的幻想作品。”克利是那种能够直指本质的画家。他做的是宇宙之梦，画作仿佛是有关世界演进、人类繁殖以及万物生长的史诗，但是这又不是实录，而是与发生过的一切相平行的一部历史，其中包容着太多的曲折事件，太多给人在空间和时间上产生联想的契机，但其中关于空间和时间的量度，显然又不是我们根据寻常体验所能推测出来的。克利说：“就像孩子们在游戏时模仿我们一样，画家在模仿着出生地和创造着世界的那种力量。”在他的笔下，这个力量的根源是神秘的、带有东方色彩的、饱含寓意的，而他用来表现这种力量的绘画语言又是可视的。

当有人问毕加索对克利的印象时，他说：“帕斯卡尔·拿破仑。”似乎是在暗示着克利笔下同时具备了无限的深度和最大的张力。萨姆·亨特在《二十世纪西方绘画》中说：“最好还是把他的艺术看成是一种有诗意的隐喻的形式，一种想象力达到普遍意义的个人的暗号体系。”克利在他的一本著作里写道：“艺术不是复制我们眼睛看到的东西，而是怎样去表现我们所见。用这种方法来画画，我们必须学习观察对象的内部，寻找它的根源。”

141. 死神的演奏

——勃克林《自画像与拉琴的死神》

勃克林（1827–1901）生于瑞士的巴塞尔，曾在德国的杜塞尔多夫美术学院学习绘画。杜塞尔多夫画派是德国古典艺术向浪漫主义过渡的重要画派，勃克林在这里不但受到严谨的学院派造型技巧的训练，而且得到了德国古典哲学家们唯心主义美学思想的熏陶。他于1848年到巴黎，受到浪漫主义大师德拉克洛瓦作品的影响，倾向于富有深刻哲理的想象风景画和神话题材作品。后来他又多次到意大利旅行，并在北欧各国从事艺术创作活动。1858年至1861年勃克林应聘到魏玛美术学校任教。这个学校后来成为新艺术运动和包豪斯建筑设计学校的摇篮，颇具盛名。自19世纪80年代开始勃克林的作品中开始出现愈来愈浓厚的主观色彩，在他的风景画中常运用明暗对比和经过变化加工的自然形象，创造出神秘、空灵的意境，情调忧郁悲哀，似乎非人间的景象。由于勃克林的作品中表现死亡和鬼怪的题材较多，因而在评论家的眼中，他被视为过分忧郁、消极的象征主义画家。

肖像画上加上死神，这在东方人看来是不可理解的。可是在德国，据说民间有这个传统。这一方面来自民间哲学，另一方面来自德国世纪末悲哀哲学。两者自然融合，充分反映了19世纪末德国充满颓废情绪的社会观念，用德国的理想主义哲学来解释，颓废是给浪漫主义——不受限制、理想、非真实、狂想、怀旧、幻灭、死亡等——以新的活力。象征主义艺术也受其影响，本来就含有颓废心理。

许多画家喜欢描绘死亡、揭示人的欲望等颓废心理。勃克林的《自画像与拉琴的死神》是最典型的。画上的勃克林十分认真地面对着画布，可是在他背后紧盯着他的是一个拉琴的死神，这暗示了万物皆虚的哲理。它告诫人们，也告诫画家自己，世间一切虚荣纯属徒劳，任何努力总难免一死。死神不是其他，而是艺术家心中的缪斯，勃克林正在谛听死神的演奏，琴声激励着他，使他更加勤奋地创作，使他觉得只有眼前的创作才是永生的。此画作于1872年，尺寸为75×61厘米，现藏于国立普鲁士文化遗产博物馆。

有些美术史家说勃克林是20世纪形而上学画派的先导，但他实际上是德国象征主义与浪漫主义的双生子。他的寓意画已预示着欧洲超现实主义的诞生。



勃克林《自画像与拉琴的死神》

142. 生的终结与死的来临

——勃克林《死亡之岛》

《死亡之岛》是勃克林的代表作。他的画总是寓有一种不吉祥的因素，那些令人毛骨悚然的画面，既非出自典故，也非出自神话，更不是在描绘现实世界，但画得非常精细，非常真实，非常感人。这幅《死亡之岛》就是这样一幅富有象征意义的哲理性作品。画面上一座色彩绮丽的阴森孤岛从映照着神秘光线的海面上突起，岛上布满黑绿的柏树，深邃莫测。柏树在西方神话里是一种坟场的树、阴间的树。深蓝的天空飘浮着厚重的乌云，增添了凄凉的色彩。孤岛的石壁上现出一排排的门洞，里面摆放着棺材。一叶载着棺材的小舟正缓缓驶向孤岛，船头上立着一个象征死神的白衣人……荒芜的景色，孤单的人影，使人联想到生的终结和死的来临。画家运用构图上的对比手法，使画面既丰满又不堵塞，所有景物都以十分写实的技法画成，具有无可置疑的真实感，而显示给人的却又完全是一种非人间的景色，使


勃克林《死亡之岛》

人感到绝望和恐怖。这幅画反映了德国19世纪末颓废、悲观的社会思潮，也闪烁着生与死辩证关系的哲理光辉。

据记述，德国许多中产家庭都喜爱挂勃克林的这幅画。1906年俄国作曲家谢尔盖·拉赫马尼诺夫在德累斯顿看到这幅画时深为它的意境所感动，从而创作了钢琴协奏曲《死亡之岛》，这是音乐和绘画的动人结合。



143. 无能为力的沉默

——蒙卡奇《死囚牢房》

蒙卡奇是匈牙利画家，1844年2月20日生于蒙卡奇，1900年5月1日卒于德国波恩近郊。早年作过木工，后在维也纳和慕尼黑接受美术高等教育。1867年参观巴黎万国博览会时，库尔贝等人的作品给他留下深刻影响。次年他创作了描绘一位被判死刑的英雄在临刑前所表现的坚定神情的油画《死囚牢房》，获法国沙龙金奖。另一幅《卷绷带的妇女们》，群众形象在画面上占了很大比重。这些作品完全摆脱了学院派的束缚，表明他已走上批判现实主义的创作道路，且内容和人民群众的命运息息相关。1872年定

居巴黎后，他创作的《夜漂泊者》、《当铺》等作品揭露了社会的阴暗面，引起官方不满，曾因此而彷徨苦闷。但随着19世纪80年代欧洲工人运动的兴起，他又振作起来。大型油画《找到国土》、《罢工》不仅公正地描绘了历史事件，而且表现了匈牙利工人阶级的觉醒。在他逝世时，匈牙利人民为他举行了隆重的国葬。

蒙卡奇25岁时创作了这幅划时代的杰作《死囚牢房》，这幅画在巴黎展出时获得了金质奖章。在这幅画中描绘了一位为反抗暴政而被判死刑的农民英雄，此时在卫兵的看管下与来看望他的乡亲们诀别。画中革命者坐在铺着白布的桌边，形象很突出，他正陷入激愤的沉思之中，似乎即将拍案而起，痛斥暴君罪行。画中描绘了拥护他的男女老少乡民，人们对他很崇敬，为将要失去他而伤心不已。那位扶墙而泣的女子和她跟前站着的年幼的女儿，可能是英雄的妻女。这是一个生离死别的悲壮场面，给人留下深刻的印象。这幅画的成功之处在于它深刻的思想意义，画中人物的肖像性很强，每个人都有鲜明的个性和思想特征：无言沉默的农民，表情不安的教师，注目关怀的鞋匠和震惊的小徒工。有人认为那个画前的小徒工就是画家童年时的形象。那个持枪的士兵，他面对这一切低头不语。在这幅画中有悲、有思、有愤怒、有谴责，也有无能为力的沉默，它真实地反映了19世纪60年代匈牙利社会的现实。



蒙卡奇《死囚牢房》

144. 风暴中的喘息

——科柯施卡《风中的新娘》



科柯施卡《风中的新娘》

科柯施卡（1886–1980）出生于奥地利多瑙河畔的波克拉恩。从1904年起他在维也纳艺术和工艺学校受过正规艺术教育，年轻时画过一些优秀的富有个性的肖像画。科柯施卡曾参加过克里姆特的维也纳分离派艺术活动，他擅长于狂放的表现主义画风，然而他从未属于任何特别的团体。早年他在维也纳和柏林从事艺术创作，曾任教于德累斯顿美术学院，游历过欧亚非许多地方。第二次世界大战期间损失了四百余幅作品。大战后又以自己的特有风格继续作画，作品极富画家个人的表现气质。

《风中的新娘》作于1914年，是科柯施卡早期的重要代表作，是一幅带有一定浪漫主义色彩的幻想性作品。作品主题明显取材于但丁《神曲》中佛朗切丝卡和保罗这一对情侣的爱情悲剧。科柯施卡创作该画的灵感来自于一场暴风雨，因此作品的另外一个名字叫作《风暴》。那是他与情人阿尔玛·玛勒的一次那不勒斯之旅，在途中恰巧遇到了一场罕见的暴风雨，当时的科柯施卡与阿尔玛正陷入疯狂的热恋之中。

画中的科柯施卡与阿尔玛如同在风暴中飘荡，颠簸于风与浪的决斗之中，周围是深沉的夜色和照亮着蓝色波涛的朦胧月光。整个画面由深蓝色调的背景构成。在用笔上，科柯施卡运用了惯常的大笔触色

彩混合手法，那种细碎的短而弯的笔触比过去浓重；他汲取了日本版画的养分，线条也更加短促有力，配上犀利的轮廓线，构成了一幅充满感情色彩而又极富于动感的画面。油画颜料有的是直接用调色刀画的，弯弯曲曲像直接从颜料管里挤出来一般，既具有活力，各自独立，又相互依托，不由让我们联想起梵高带给我们的色彩震撼。

阿尔玛和他的造型模糊得如同被打碎了的浮雕，让观者强烈地感受到一种疲惫和不适，他试图表现出两人那种充满焦虑与痛苦的内心情感和对爱情的无奈。从画面中科柯施卡睁大的双眼中，我们似乎看出他内心深深的忧虑。科柯施卡充满神经质的双手紧紧交缠在一起，或许暗示了他与阿尔玛深深的灵与肉的交融，他似乎想竭力挽留这份美好的爱情，但却又似乎有着更多的担忧在其中，因为他并没有紧紧搂住他深爱的“新娘”。阿尔玛紧闭双眼，伏在科柯施卡的肩头。也许画家已经感受到了她平静表面下的狂乱的内心世界——她其实只想像风一样随心所欲，四处漂泊，真正地拥有自我，她一生追求的是她从来没有得到过的，那就是自由。尽管没有清晰的情节，但作品的主题却是那样强烈；没有场景的交代，可是正在发生的一切也是如此明显，没有语言的交流，只有一息不停的风暴和他们在风暴中的喘息。

热烈的爱情总是难以持久，尽管与科柯施卡的爱惊天动地，阿尔玛却不能忍受他的占有欲，处于狂热之中的科柯施卡陷进了绝望中，他决定参加一战以暂时摆脱这种煎熬。而当他从战场上死里逃生归来时，阿尔玛却以为他已死去，已经同她的第三任丈夫、诗人兼小说家魏菲尔走到了一起。科柯施卡痛不欲生，只能把这份爱转作成创作的动力，继续用画笔为现代生活中的道德问题呼吁，用色彩、造型的夸张和变异来表现内心强烈的情感世界。他是表现主义画派中唯一一位一生都没有转变风格的画家，直到1980年病逝于瑞士家中。



145. 重复的艺术

——沃霍尔《玛丽莲·梦露印刷肖像》

沃霍尔（1928－1987）是一位成功的商业艺术家，1962年他因展出汤罐和布利洛肥皂盒“雕塑”而出名，此后坎贝尔汤罐、可口可乐瓶子、美元钞票、蒙娜丽莎像以及玛丽莲·梦露头像等陆续成为他创作的基本元素。他完全抛弃了传统的手工绘画，采用丝网印刷技术制作了大批的复制品，不断地重复是沃霍尔艺术的主要特点。哈罗德·罗森伯格曾经这样形容他的作品：“麻木重复着的坎贝尔汤罐组成的柱子，就像一个说了一遍又一遍的毫不幽默的笑话。”

《玛丽莲·梦露印刷肖像》是沃霍尔最典型的代表作品。画家以那位好莱坞性感影星的头像，作为画面的基本元素，一排排地重复排列。从印刷的第一道黑线效果到用丙烯色套印的彩色效果，沃霍尔真实地再现了整个印刷过程，甚至仿效廉价印刷品的低质量印刷效果，使镂版定线不精确，造成套色错位。就像一张刚从印刷厂取来的未完成样张，逼真得有些怪诞。那色彩简单、整齐单调的一个个梦

露头像，给人一种冷漠超然的感觉，反映出现代商业化社会中人们无可奈何的空虚与迷惘。这里的玛丽莲·梦露的头像，是沃霍尔作品中一个最令人关注的母题。她实际上象征着美国的大众趣味，肖像被大批量地复制，波普艺术就有了存在的价值。

沃霍尔实际上就是美国大众趣味的代表，对他而言，首要的目的就是要出名，要成为公众瞩目的中心。他的绘画听从他内心的这种需要，因而获得了比其他波普艺术家更为显著的成功。他最终成为了美国当代文化的一个新的“神话”和精神偶像。



沃霍尔《玛丽莲·梦露印刷肖像》

146. 意在言外

——怀斯《克丽丝蒂娜的世界》

安德鲁·怀斯是20世纪美国写实主义绘画大师，父亲是一位著名的插图画家。怀斯没有受过专业的美术教育，也正因为如此，他的画独一无二。他一生只上过两周的学，全部教育得自家庭与大自然。他出生在宾州费城郊外的小村查兹佛德，多彩多姿的家庭艺术活动，使他从小就对家乡产生了浓郁的感情。他一生除了每年夏天到缅因州度假外，从未离开查兹佛德。所画的对象也不出这两个小乡村，这里就是他生活的全部，其名作《克丽丝蒂娜的世界》、《海风》、《爱国者》和《远雷》等都是在这里孕育出来的。怀斯曾说："我画查兹佛德附近的山丘，并不是因为它比别处的山丘优美，而是因为我生于斯长于斯，它对我有特殊的意义。"

怀斯《克丽丝蒂娜的世界》



《克丽丝蒂娜的世界》作于1948年。画中描绘了克丽丝蒂娜在草地上爬行，遥望水平线外的家屋时的场景，予人孤独之感。画中少女成为最主要的焦点，整个画面四周的空旷与孤寂都集中于这个清晰的焦点上。少女的形象极易引起观者深切的恻隐之心和怜悯之情。画家细致的笔触，写实的刻画胜过了当代的照相技术，无论远处的木板房还是近景的荒草，都一目了然，异常清晰。少女就在这满目荒凉的山坡上，用她那瘦弱的胳膊吃力地支撑着身子，她抬头远望，木板房在她眼中显得那么遥不可及。画面构图空泛，荒芜的大地占去了全画面的五分之四，但正是这种构图加强了这种悲剧气氛。从画面透出的一种孤独感、一种忧郁感、一种人生的坎坷都令观者去进行更深层的思索。它近乎超越现实，近乎梦幻，但它又是一个实实在在的随处可见的现实。整个画面以有限的形式表达无限的意念，寥寥几笔，勾勒出人们无尽的想象空间。

美国波士顿美术馆前任馆长劳斯本曾指出，19世纪五六十年代美国流行的前卫艺术，只是美国文化长期发展过程中的短暂现象，美国建国两百年来培育出来的“美国写实主义”艺术已经根深蒂固，怀斯是其中最优秀的代表人物之一。怀斯在今天被人与抽象表现派大师杰克生·帕洛克相提并论，分别代表着美国的写实与抽象艺术的两个顶峰。可见他在现代美术界的地位是卓然而立的。

147. 孤独的透明盒子

——培根《自画像》

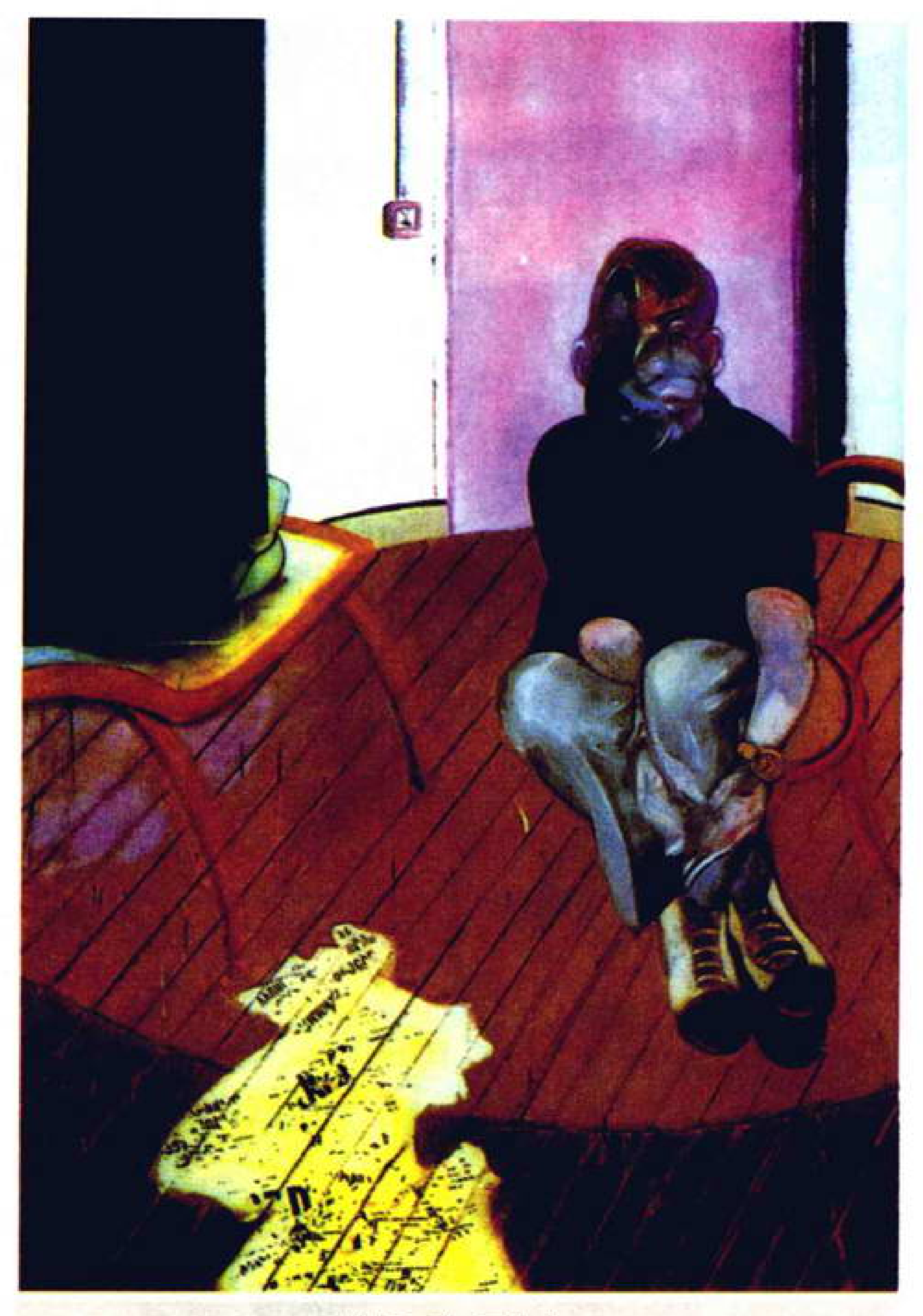
弗朗西斯·培根（1909—1992），与巴尔蒂一起被誉为当代欧洲仅有的两位致力于具象创作的画家，其作品疏离于时代主流，气质古怪、独特，却在绘画表现主义的余韵中奏出了最强音。弗朗西斯·培根或许是战后欧洲最具个人色彩，最强有力又最令人不安的艺术家。他在以抽象风格为主导的时代，以人的形体作为创作的对象，并且也是首批公开地描绘同性恋主题的艺术家之一。培根在艺术上几乎全靠自学，阅读广泛，思想独立，其作品作为战后描绘人类形体的力作，在英国乃至世界艺术史上，都具有独特的地位。

在紧闭门户的房间里紧张地独思，这是培根的《自画像》给我们的第一感觉。画家因苦思而面目痛苦，他的双腿紧张地并拢着，地板上一个怪异色块显示出惶惑和不安。这个固闭的囚牢般的房间，来自二战时囚禁在牢房里的孤独的人们的记忆。条形的地板似乎在晃动，人物在小椅子上坐不安稳，他对自己的状况没有十分透彻的把握和了解，走出去危险也许更大。培根的作品是对人类遭遇的严厉谴责，但他摒弃一切美感的做法受到人们的指责。

培根的作品以人的身体为主题，人体通常被描绘成扭曲变形的，然而人们身上的衣物和周遭的景物却是正常未变形的。你只需要比较雨衣和被覆盖在雨衣底下的躯体、手臂和雨伞，以及喷出的烟雾和嘴巴，就能体会这种扭曲和变形。根据画家本人的解释，脸部和身体的扭曲变形是一种由“直接冲击神经系统”的特殊效果而演变出来的处理方法。他一而再再而三地提及画家及观赏者的神经系统，而且声称

神经系统是独立的，不属于大脑管辖范围。至于那种由大脑去欣赏的写实的人像画，培根认为是图解式的，很乏味。对于培根而言，“神秘”的主体，经常是人的身体，他绘画中其他的东西（椅子、鞋子、百叶窗、灯的开关、报纸）都只是插画。

培根的作品据说是西方男性心灵极度痛苦、寂寞的表现。他们的形体隔离在玻璃盒中，在纯净色彩的范围中，在无名的房间中，甚或只是在他们自身中。他们的孤绝并不能阻止他们被注视。虽然形体是孤独的，但是他们却完全没有隐私。他们背负的痕迹、他们的痛苦，看起来是自残的结果。一种非常特殊的自残并不是藉由个人而是人类这个种族，因为在此宇宙性的孤绝情境下，个人与种族间的区别变得毫无意义。培根的画显示“疏离”最终会唤起一种对绝对形式的渴求——这是无意识的，他的作品不是表达而是印证这始终如一的事实。

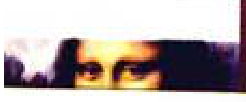


培根《自画像》

148. 流行文化的概括

——汉密尔顿《到底是什么使得今天的家庭如此不同，如此有魅力？》

理查德·汉密尔顿1922年出生在英国，是马塞尔·杜桑的得意弟子。汉密尔顿的个人成长过程对他的艺术风格产生了重要的影响。他14岁小学毕业后就开始从事广告工作，同时在多所艺术学校读夜校。此后他的教师经历成为对他的绘画生涯的又一有力影响，长期的设计课教授过程使他成为一个实用主义者，即十分注重解决问题的能力。1957年他曾说过他所追求的品质是通俗、短暂、消费得起、风趣、性感、噱头、迷人，还必须是廉价的，能大批量生产的。汉密尔顿的观点道出了20世纪50年代伦敦和纽约



汉密尔顿《到底是什么使得今天的家庭如此不同，如此有魅力？》

年轻画家的愿望：寻求独特的时代气质。

理查德·汉密尔顿的拼贴画《到底是什么使得今天的家庭如此不同，如此有魅力?》是最典型的波普拼贴画。画上所杂凑在一起的广告画、照片和画报剪贴资料，反映着画家所要提示的西方现代的流行生活方式：一套公寓房间，现代化的陈设。女主人公是一个坐在床上扭捏作态的裸体模特儿，中间站着的男主人公肌肉发达，符合当代青年崇拜的健美型男性标准。他右手拿着一根放大了的棒棒糖，上面贴有“pop”字样（有人据此认为这是“波普艺术”诞生的由来）。地上有一台带式录音机，床柜前有一台电视机，墙上有放大的连环画的封面，左侧立一福特徽章。此外，还有真空吸尘器广告，窗外左边有一个电影屏幕，上面正映现着电影《爵士歌手》中的艾尔·乔尔森的特写镜头。裸体男子的健美体格与裸体女子的性感肉体提示着人们，这些大众传播媒介正是波普美术所要提示的东西，它也是西方现代文化的潮流事物。汉密尔顿对生活的观察力十分敏锐，不管他画上的一切是否含有某种社会讽刺性，但他通过形象的揭示，证明了他对波普艺术的特点的判断力，他说波普艺术是：“普及的（为广大群众设

计的）、短暂的（短期计划）、易忘的、低廉的、大量生产的、年轻的（对象是青年）、浮华的、性感的、骗人的玩意儿、有魅力的、大企业式的。”这幅著名的拼贴画作于1956年，尺寸为26×25厘米，现归加利福尼亚州私人收藏。

在创作这一作品时，汉密尔顿列了一张清单，列出他认为应该包括的内容：男人、女人、食物、报纸、电影、家庭用品、汽车、喜剧、电视资料以及当时杂志流行的形象。同时，这一作品也全面预示了1957年汉密尔顿对波普艺术所下的定义，这显然也是艺术家本人对当时流行文化特征的一种概括。

149. 令人迷惑的双重形象

——德库宁 《发掘》



德库宁《发掘》

威廉·德库宁（1904–1997）是位荷兰籍的美国画家。他最早创作抽象画大约始于20世纪30年代左右，40年代发展到高潮，在纽约先锋派画家中很有影响。他在20世纪50年代初创作“女人”系列的画引起人们关注，他运用狂暴的笔触和明亮的色彩，创作出抽象表现主义的作品，使他成为当代重要的艺术家。20世纪60年代德库宁在黑山学院和耶鲁大学任教，他继续以各式各样的手法探索妇女的主题，从恐怖的形象到柔情的色欲，后来逐渐运用粗犷笔触和狂放富有激情的色块组合成抽象画面。

《发掘》是一幅表现曼哈顿都市贫苦地区的风光画，在画中德库宁表现了系列连锁的器官形状，这些形状的轮廓线互相串连着。快速的运笔是德库宁表现手法的一个重要特点，那些似鞭索抽打式的线条，一会儿粗一会儿细，时而模糊，时而隐约，迂回行进，忽隐忽现，灵活多变。画中似乎有一个个不规则的生物形态在互相冲撞、渗透，形成一个有机的空间。这种似风景又似人物的双重形象令人迷惑，其实这正是画家所渴望创造的。他曾说，希望创造一个绘画空间，在此空间的滑动的表面没有固定及可辨认的事物，即称之为当代的“非外界”的无限性与迷惑感的相似物。他用器官的形体象征一种艺术符号，完全脱离了具体环境，最后构成一种纯抽象的艺术。

德库宁是与波洛克齐名的抽象表现主义代表人物，与波洛克相比，两人的艺术存在着很大的差异。波洛克注重创作过程的精神体验，轻视创作活动的物化结果；而德库宁不仅注重行为，更不放弃结果，他追求人类表达方式的最大容量，即“行动”与“绘画”的双重效果。



150. 暧昧的空间

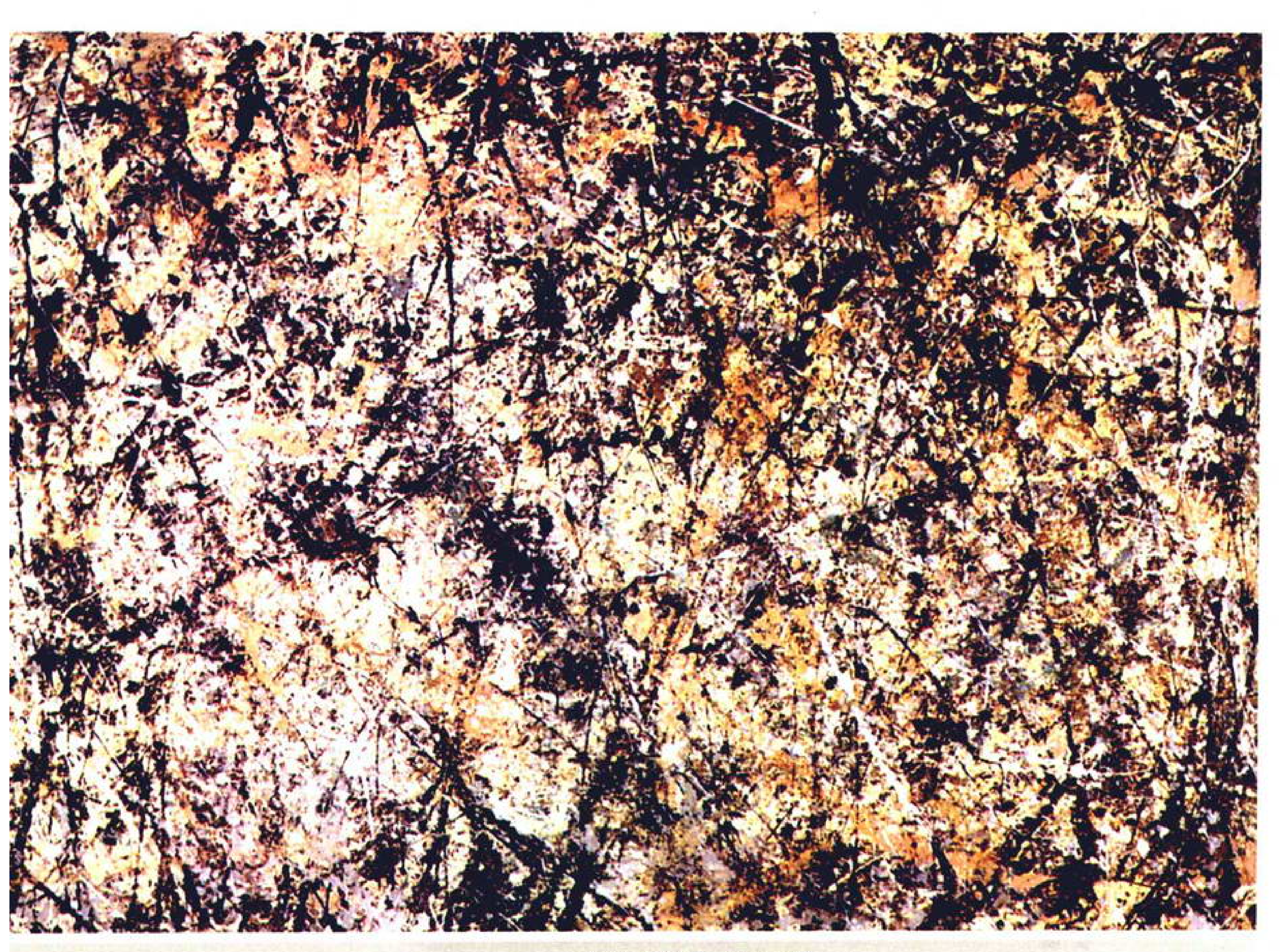
——波洛克《熏衣草之雾》

波洛克（1912–1956），美国画家，抽象表现主义的主要代表人物。其艺术被视为二战后新美国绘画的象征。他生于怀俄明州，1929年移居纽约，师从托马斯·哈特·本顿。1945年，波洛克开始了其行动绘画的创作，致力于以情感所支配的行为直接记录创作过程，以短棒、修平刀、小刀以及滴淌的颜料或搅和着沙子的厚重涂料、碎玻璃和其他与绘画无关的东西绘画，为现代艺术家关注内在精神和情感的表达手法开了新河。1938年到1942年间，他为联邦艺术工程工作。20世纪50年代到60年代，他通过“文化自由议会”受到中央情报局的支持。1956年死于车祸。波洛克的作品反映了美国人民不墨守成规、勇于进取、不断发掘宏观世界和内在意识深处的精神，也表现了他们在高度工业化社会中的忧虑、焦灼和不安。

《熏衣草之雾》作于1950年，布上油画，尺寸为223.5×292.3厘米，采用珐琅和铝颜料，现由纽约私人收藏。这幅画乍一看，一团如麻的线条互相交织着扑面而来。近看画作，是颜料直接滴洒在画布上。画面没有任何可辨识的形象，到处充溢着奔放自由的激情。画面没有空间透视，但又不是平面的。波洛克创造了一种暧昧的空间，大部分的笔触悬浮在这块表面的后方，悬浮在被有意压缩了的、被剥夺

了透视关系的空间之中。前景与后景相互渗透，在人的视觉当中跳来跳去。波洛克行动绘画的创作过程很奇特，他先把画布钉在地板上，然后用棍棒浇上油漆，随着画家自己的走动，任其在画布上滴流，他说，他的创作是潜意识的冲动，“一旦我进入绘画，我意识不到我在画什么。只有在完成以后，我才明白我做了什么。我不担心产生变化、毁坏形象等等。因为绘画有其自身的生命。我试图让它自然呈现。只有当我和绘画分离时，结果才会很混乱。相反，一切都会变得很协调，轻松地涂抹、刮掉，绘画就这样自然地诞生了。”因此，整幅画并没有一个集中的视觉中心，画面形象也没有核心形象与陪衬形象的差别，所有的绘画元素融合在一起，画面散漫无际，全面铺开，毫无主次。这种无重点满幅展开的画法，在波洛克的画中发展到了前所未有的自由程度，呈现出一种所谓“生物形态”的图形。这些图形“充满原型的、好斗的、动物性的、色情的、神秘的特点”。

波洛克对美国现代艺术有着巨大的影响，尽管这影响在本质上表现为两个截然相反的方向。一些人确信他的作品代表了绘画的一个新开端，从而着力于解决它所引起的一些形式的和画法的问题；而对另一些人，他的“行动绘画”则标志着绘画的终结，而画家也不再是画家，倒不如说是演员或者巫师。不管怎么说，波洛克对美国现代艺术的贡献是前无古人的，他为抽象表现主义的产生提供了最为详尽的例证。



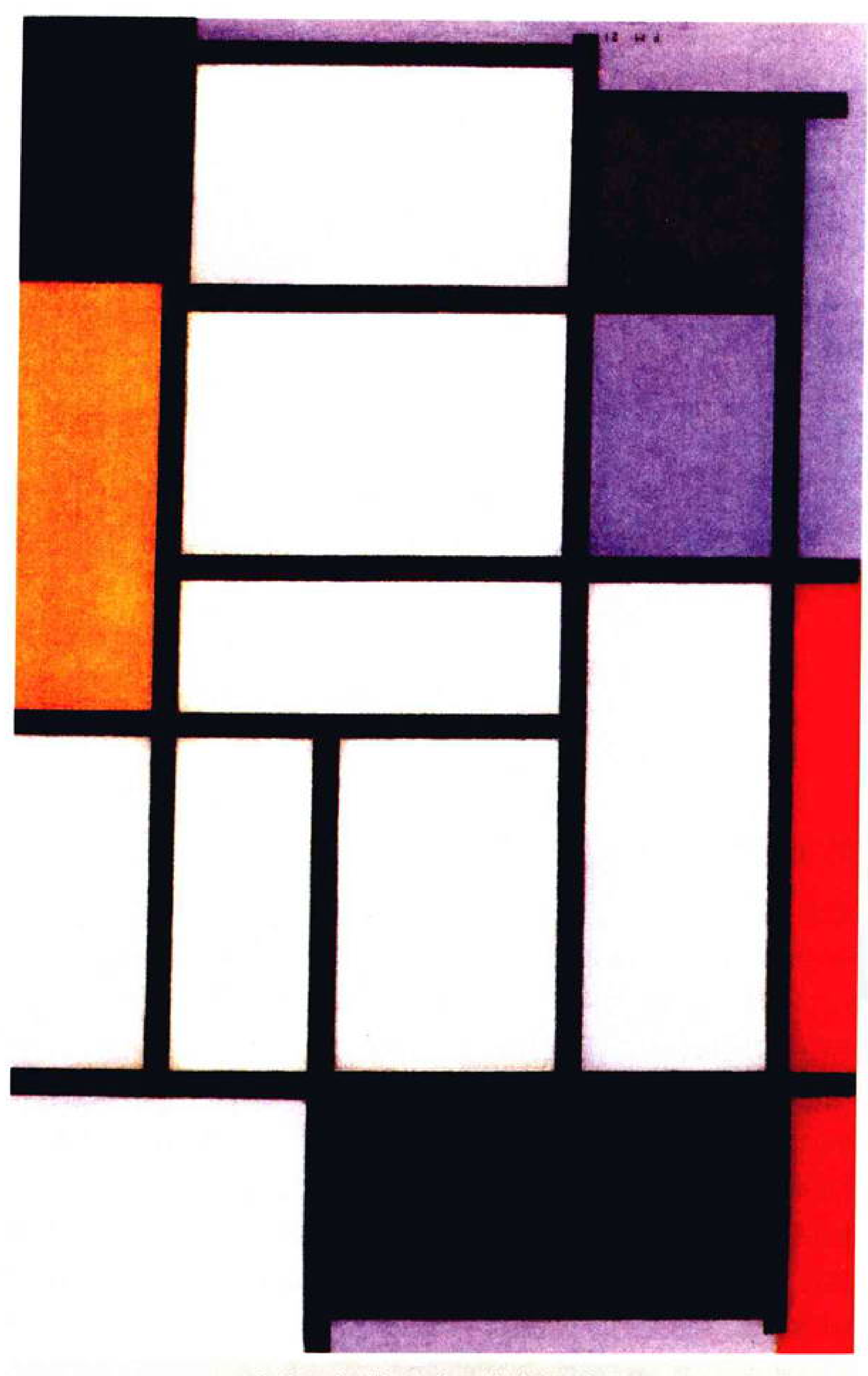
波洛克《薰衣草之雾》



弗洛伊德《破布旁的立像》



杜飞《特鲁维尔招贴画》



蒙德里安《红、黄、蓝的构图》

附录

西方美术流派简介

一、中世纪美术

1．**中世纪艺术**：公元476年，西罗马帝国灭亡，欧洲进入封建时代，一直到15世纪文艺复兴运动开始，这跨越一千多年的时间段史称中世纪，其含义是指介于古希腊、罗马和文艺复兴两座文明高峰之间的一段历史低谷。在漫长的中世纪文化中，基督教文化占据统治地位。这一时期的美术，突出地反映在宗教建筑艺术以及围绕装饰这些宗教建筑而进行的美术样式上。因此，中世纪艺术又被称为基督教艺术。

2．**早期基督教美术**：狭义上指古代罗马帝国末期美术。从公元1世纪开始，基督教就在罗马帝国各地秘密传播，但尚处于非法地位，信徒们只能在私人住宅秘密举行宗教仪式。后来，为逃避官方搜查，仪式又转移到合葬教徒的公共地下墓室。最初的基督教美术即是教徒们绘制在这些地下教堂的洞顶或壁面的以《圣经》为题材的壁画。这种形式在当时的罗马十分流行，地下墓室成了早期基督教艺术的宝库。公元313年，罗马承认基督教的合法地位，并宣布其为国教，从此，教徒的集会和宗教仪式又回到地面上，并在罗马广泛兴建基督教堂。最早的教堂形制源于古罗马的长方形集会堂——巴西里卡。这是罗马一种常见的公共建筑，多为木结构，平面呈长方形，中堂比较宽敞，两边有列柱和分割出的边廊。教会将这一形式加以改造，在一端加上祭坛，并饰以宗教壁画，形成教堂的中心，供教徒们开展活动。后又增加了耳堂，形成十字形平面，又称拉丁十字式。这种长方形教堂的形制确定了西方教堂的基本模式。

3．**拜占庭美术**：指君士坦丁堡时期（330-395）的罗马帝国美术和东罗马帝国（395-1453）美术。拜占庭原为希腊的殖民城市，公元330年，罗马皇帝君士坦丁一世迁都于此，改名为君士坦丁堡。拜占庭美术源自罗马，确立于公元5至6世纪的君士坦丁堡，繁荣期延续到1453年奥斯曼土耳其人占领君士坦丁堡。拜占庭美术首先是宗教美术，最显著的成就表现在教堂建筑上。拜占庭建筑是基督教教会的建筑，绘画作品多取材于《圣经》，其形式和人物表情处理都须遵循具有神学意义的传统模式，它注重色彩的绚烂、装饰的华丽，强调人物精神的表现。在拜占庭



建筑中，大理石镶嵌画、壁画和其他艺术品的缤纷色彩互相辉映，造成一派壮丽华贵的景象。

4．蛮族艺术：公元5世纪，来自东方、北方的日耳曼人、汪达尔人等游牧民族部落，大规模迁徙到罗马帝国核心地区，最终导致了西罗马帝国的灭亡。由于这些民族尚处于原始公社的生产水平阶段，经济文化远落后于罗马，故被称为“野蛮人”或“蛮族”。他们的入侵从另一方面推动了历史的前进，他们摧毁了罗马高度发达但已渐趋衰败的奴隶制度，最终确立了封建制度在欧洲的地位，特别是在文化意识和艺术创造上为欧洲输入了新鲜血液。蛮族艺术的最高成就是工艺美术品，大多是以金属模铸、错镀金银、镶嵌玉石、髹绘彩画等方式制成的日常用品。著名的代表艺术品是1939年在英格兰东海岸发掘出土的荷花钱包等，现藏于伦敦大英博物馆。

5．加洛林文艺复兴：公元8世纪，当年的蛮族已成为横行欧洲大陆的封建领主，法兰克国王查理曼历经数十年战争，终于把西欧大部分地区统一起来，建立了加洛林王朝，由罗马教皇加冕为皇帝，史称查理大帝。他为巩固统治，扩大影响，恢复罗马昔日的繁盛，采取了一系列文化措施，如新建教堂、创建学校、提倡文艺、整理古籍、著述立说等，形成了以宫廷为中心的复兴古典文化的潮流，历史上称为“加洛林文艺复兴”。阿琛王宫是查理曼时代最重要的建筑工程，书籍插图艺术在这一时期也得到了很大的发展。

6．罗马式美术：指公元11-12世纪西欧艺术风格。11世纪时，西欧城市重新兴起，封建制度日趋稳固，修道院制度也更加完备。随着1096年的十字军东征及大规模的传道活动，欧洲掀起了宗教的热潮。统治者都为各自的城市兴建宏伟的教堂和修道院，建筑史上称这种新形制为罗马式。而此期的其他造型艺术如雕刻、绘画等，也都成为与建筑不可分割的装饰部分。美术史上遂将这个时期的艺术风格统称为罗马式。罗马式美术成熟于11世纪中叶，盛行于12世纪末，有些国家则延续到13世纪以后。

7．哥特式美术：产生于12世纪晚期的法国，之后风靡整个欧洲，它本来指一种新的建筑风格，但后来变成了12－15世纪与这种风格有关的一切美术样式。哥特式绘画以错综复杂的方式，在13世纪中叶出现在彩色玻璃窗、手抄本插图、北欧的板上画和意大利的湿壁画中。哥特式时期的工艺美术以法国最突出。如教堂内的圣体盒、圣物盒

和枝形灯架，以及家具安乐椅、洗脸台等，其装饰都表现出对哥特式建筑或建筑装饰纹样的极大兴趣。此外，巴黎的镶嵌的珠宝、涂彩的骨雕，以及绘制的壁毯等也都享有盛名。

二、文艺复兴时期美术

1．**文艺复兴**：14世纪末发源于意大利，16世纪繁盛于西欧各国的一场人文主义革命，是一股新的反封建的政治思潮。它的主要内容是反对中世纪宗教束缚和禁欲主义，要求个性解放和自由平等。“文艺复兴”一词原意为再生、复生，指人们要求回复古希腊罗马文化艺术，解放思想，强调人的重要作用，是西欧近代史上最伟大的一次思想文化运动。它在文化艺术方面的意义和所取得的成就，只有古希腊、罗马文明可与之相提并论。这场伟大的思想文化运动的策源地是意大利，而文艺复兴美术最辉煌的一页也在意大利。

2．**佛罗伦萨画派**：意大利文艺复兴时期的美术流派。13–16世纪，随着资本主义生产方式的日益形成，佛罗伦萨逐渐成为意大利商业、金融业、学术，尤其是艺术活动的中心。在与中世纪宗教神权文化的斗争中，佛罗伦萨画派高举人文主义旗帜，率先确立了一种新的世俗文化的倾向。该画派的创始人乔托在创作中，第一次按照自然的法则拉开了人物之间和人物与背景之间的距离，并有了初步的透视关系。这种现实主义艺术原则在马萨乔、安杰利科、乌切罗、波提切利等画家的创作中得到进一步的继承和发展。至于像文艺复兴盛期的代表达·芬奇、米开朗基罗等也曾在佛罗伦萨学习和工作过。15世纪中叶以后佛罗伦萨画派已呈衰退之势，取而代之的是以罗马为中心的罗马画派。

3．**锡耶纳画派**：意大利14世纪文艺复兴时代的美术流派。锡耶纳城位于意大利中部，邻近佛罗伦萨，14世纪时银行业较发达，政治、经济上都是佛罗伦萨的主要对手，艺术上也形成了可和佛罗伦萨画派分庭抗礼的锡耶纳画派；但到15世纪时随着该城的衰落，其画派也一蹶不振。锡耶纳画派的创始人杜乔·迪博宁塞纳曾在佛罗伦萨工作，与佛罗伦萨画派的前驱奇马布埃风格相近。但杜乔·迪博宁塞纳着重抒情，人物形象秀丽多姿，用色精细，奠定了锡耶纳画派的特色。其代表作锡耶纳大教堂主祭坛画(1308–1311)是由中世纪绘画传统过渡到复兴新美术的成功之作。继起者是S·马尔蒂尼，其代表作是《受胎告知》。14世纪中期锡耶纳画派的主要代表是洛伦泽蒂兄弟，P·洛伦泽蒂和A·洛伦泽蒂。其中，A·洛伦泽蒂的《好政府与坏政府》(1338–1339)是14世纪风格写真的代表作。锡耶纳艺术大师萨塞塔（即斯蒂范诺·德·乔万尼，1392–1450）则是15世纪锡耶纳最重要的画家，其代表作为《圣安东尼和圣保罗的会见》。

4．**翁布里亚画派**：锡耶纳画派在15世纪已趋衰落，继之而起的是翁布里亚画派，代表大师有弗朗西丝卡、佩鲁吉诺、平托里乔等，风格以静雅优美取胜。这个画派不仅很受时人欢迎，并且由于培养了盛期文艺复兴大师拉斐尔而影响深远。

5．**米兰画派**：1482–1499年，达·芬奇进入米兰宫廷为米兰大公服务，在这一时期，他完成了《岩间圣母》、《最后的晚餐》等多幅著名作品，并形成了以他为中心的米兰画派，为意大利文艺复兴做出了卓越的贡献，达·芬奇也是文艺复兴盛期最杰出的代表画家之一。

6．**罗马画派**：15世纪末到16世纪中期是意大利文艺复兴的全盛期，政治、经济、文化中心由佛罗伦萨转移到了教皇所统治的基督教首府罗马，也形成了以罗马为中心的罗马画派，其中最为杰出的艺术家是米开朗基罗和拉斐尔。米开朗基罗是意大利文艺复兴时期伟大的雕刻家、画家、建筑家和诗人，罗马西斯廷教堂内的巨幅天顶壁画《创世纪》和《最后的审判》是他绘画艺术的丰碑。拉斐尔和达·芬奇、米开朗基罗并称为“文艺复兴三杰”，其绘画特色主要表现在两个方面，一个是像《雅典学院》这样的宏构巨制，另一个是对后世影响最大的圣母绘画，其中最著名的是《西斯廷圣母》。

7．威尼斯画派：意大利文艺复兴晚期出现的画派，代表意大利新兴城市的崛起和发展。由于佛罗伦萨城的衰弱，很多佛罗伦萨艺术家来到威尼斯，促使威尼斯的绘画艺术很快繁荣起来，并形成了自己的风格与特点。这个临海并因商业繁荣而特别富庶的城市，不仅为艺术家们提供了丰厚的经济条件，而且使人们在思想上更解放、更开朗，也更强调追求享乐。人文主义的思潮包括多种因素（积极的和消极的），向古典文化学习也常是各取所需，威尼斯的艺术家似乎更偏爱希腊后期和“希腊化”时期那种强调感官享受的因素。异教题材和女性裸体是画家们喜爱的。这些裸体不像波提切利的那么空灵，更不像米开朗基罗的那么雄伟，而更多地偏重肉感的表现。虽然他们的作品没有脱离宗教，但带有更大的世俗性，画中的人物有着丰润的肌肤和温暖的人间人情，注重色彩的绚丽和造型的生动，背景与前景人物的情趣气氛能灵巧配合。其代表艺术家有提香、乔尔乔内、委罗内塞与丁托莱托等。

8．尼德兰文艺复兴美术：文艺复兴时期的尼德兰包括现在的荷兰、比利时、卢森堡及法国东北部地区。尼德兰地理位置优越，手工业、商业繁荣，与南方的意大利同为当时欧洲两个最先进的地区。尼德兰美术脱胎于中世纪哥特式艺术，又受意大利先进的人文主义思想影响，同时由于资本主义经济的发达，使得画家把目光转向世俗生活和周围环境。这使得尼德兰美术具有了自己的特点：第一，初期绘画有比较浓郁的宗教气息，严肃、静穆、板滞；第二，受资本主义生活方式的影响，初期以后描写现实主义世俗生活的绘画渐渐增多，最终形成尼德兰风格画和早期团体肖像画；第三，出现摹仿意大利艺术风格的“罗马派”。尼德兰美术的代表画家是罗伯特·康宾、杨·凡·爱克、希罗尼姆斯·博斯和彼得·勃鲁盖尔。

9．德国文艺复兴美术：15世纪至16世纪，德国经济得到了显著发展，已出现了资本主义生产关系的萌芽，但政治上仍然处于封建割据状态，阶级矛盾十分尖锐。代表新兴资产阶级的知识分子首先与教会展开斗争，人文主义思潮开始在德国各地广泛传播开来。德国文艺复兴美术，是在农民战争和宗教改革运动中发生、发展和繁荣起来的。在这个发展过程中，受到了先进的意大利文艺复兴文化科学的影响，到16世纪诞生了德国最伟大的美术家、可与意大利文艺复兴巨匠相媲美的艺术大师丢勒、格吕内瓦尔德和荷尔拜因。

10．法国文艺复兴美术：15世纪中叶，法国的文艺复兴才摆脱掉哥特式宗教艺术的神秘主义而开始发展起来。自从16世纪30年代开始，意大利艺术家来到法国参加枫丹白露的建筑工程，使得法国文艺复兴建筑进入了新的发展阶段，法国文艺复兴绘画及雕刻则起步较晚。15世纪驰名法国的大画家富凯是法国早期绘画的骄傲，对后来法国艺术的发展颇具影响。富凯在艺术上是一位多面手，他留下的作品有油画、细密画、珐琅制品和一些素描，《圣母子》是他的重要作品。16世纪的法国肖像画占有突出的地位，代表画家是克卢埃父子。雕刻方面的主要代表则是古戎和皮隆。

11．西班牙文艺复兴美术：15世纪后期，文艺复兴的条件在西班牙逐渐形成，西班牙绘画从整体上摆脱中世纪的影响，出现了一批意大利风格的画家。但到16世纪下半叶，由于受西班牙封建专制王朝的严重干预，带有浓郁宗教色彩的风格主义应运而生，所以西班牙文艺复兴远未达到意大利文艺复兴盛期的程度。代表西班牙文艺复兴美术最高峰的是16世纪下半叶的著名画家艾尔·格列柯。其代表作品包括《圣家族》、《奥加斯伯爵的葬礼》等。

三、17、18世纪欧洲美术

（一）17、18世纪意大利美术

1．学院派美术：意大利文艺复兴后期，美术在出现了明显衰落现象的同时，又受到巴洛克艺术的冲击。为了捍卫文艺复兴已有的艺术成果，反对巴洛克艺术取代古典艺术以及世俗化的倾向，在官方的支持下欧洲出现了许多“学院”，其中最具影响的是1580年由意大利的美术世家卡拉齐家族在波伦亚建立的卡拉齐学院。因其建在波伦亚故又称波伦亚学院。这些学院在授徒方面，十分重视基本功训练，要求极为严格。既要求把古代作品的形式规律

和文艺复兴大师的艺术视为永恒的不得逾越的规范，又要反对巴洛克艺术对形式的追求。但由于学院派的顽固不化和反对革新，结果走上了脱离社会生活，缺乏生气的程式化道路。因而学院派意味着严谨和规范，也意味着因循保守。学院派始于16世纪末的意大利，17至18世纪在英、法、俄等国流行，其中法国的学院派因受到官方的特别重视，所以势力和影响最大。

2．**巴洛克美术**：欧洲17世纪的美术样式。发源于意大利，以其热情奔放、运动强烈、装饰华丽的风格而自成一体，与16世纪盛期文艺复兴美术的庄重典雅相区别。巴洛克美术在文艺复兴美术之后，在一定程度上发扬了现实主义的传统，从而克服了16世纪后期流行的样式主义消极倾向。另一方面，巴洛克美术符合当时天主教会利用宣传工具争取信众的需要，也适应各国宫廷贵族的爱好，因此在17世纪风靡整个欧洲，影响到其他艺术流派，使欧洲的17世纪有巴洛克时代之称。概括地讲巴洛克艺术有如下的一些特点：首先是它有豪华的特色，它既有宗教的特色又有享乐主义的色彩；二是它是一种激情的艺术，它打破理性的宁静和谐，具有浓郁的浪漫主义色彩，非常强调艺术家的丰富想象力；三是它极力强调变化、运动，运动与变化可以说是巴洛克艺术的灵魂；四是它很关注作品的空间感和立体感；五是它的综合性，巴洛克艺术强调艺术形式的综合手段，例如在建筑上重视建筑与雕刻、绘画的综合，此外，巴洛克艺术也吸收了文学、戏剧、音乐等领域里的一些因素和想象；六是它有着浓重的宗教色彩，宗教题材在巴洛克艺术中占有主导的地位；七是大多数巴洛克的艺术家有远离生活和时代的倾向，如在一些天顶画中，人的形象变得微不足道，如同是一些花纹。当然，一些积极的巴洛克艺术大师不在此列，如贝尼尼的作品就和生活仍然保持有密切的联系。

3．**卡拉瓦乔的现实主义**：卡拉瓦乔是那个时代最大胆的画家。在其短暂而狂放不羁的一生中，他以新颖的态度和手法创作的作品，深深影响了17世纪的画家。同其他意大利画家一样，卡拉瓦乔在绘画题材上没有什么变化，主要是为教会创作宗教画，但在处理传统题材时，他抛弃了盛期文艺复兴大师确立的理想化模式，把那些神圣的人物和场面，描绘得如同现实生活中的真人实景。《召唤圣马太》就是一幅鲜明体现卡拉瓦乔处理宗教题材的态度和手法的著名作品。

（二）17世纪佛兰德斯美术

在尼德兰反抗西班牙统治的斗争中，南方地区并没有像北方那样彻底摆脱西班牙的控制，该地区与西班牙妥协后，称为佛兰德斯，也就是现在的比利时。仍然受到西班牙和天主教势力影响的佛兰德斯，其美术具有鲜明的巴洛克特征。在佛兰德斯，没有形成其他欧洲地区美术界群星争辉、不同美术家各领风骚的局面，当地美术家全都被一位高高在上的王者遮住了身影，这位王者就是鲁本斯。如果说意大利人贝尼尼是巴洛克雕塑的最杰出代表，那么鲁本斯就是巴洛克绘画的最伟大代表。鲁本斯不同于意大利巴洛克画家，他基本上从事架上绘画，很少创作大型壁画，但在相对小型的画面上，他却获得了极为生动、极富戏剧性的效果，那慑人的力量并不亚于宏大的天顶壁画。色彩是鲁本斯最有力的造型语言，他深深懂得色彩的对比和组合具有何等魅力。鲁本斯的华美艺术给他赢来了巨大声誉，他充满活力和热情，气势磅礴的画艺对后代的浪漫主义美术家极有吸引力。佛兰德斯还有另外两位杰出的画家，一位是鲁本斯的学生，以肖像画闻名的凡·代克；另一位是鲁本斯的同窗，17世纪最有影响力的风俗画家雅各布·约丹斯。

（三）17世纪荷兰美术

17世纪的荷兰是欧洲最自由开明的国家，新兴的资产阶级取代了封建贵族，成为社会生活中的主导力量。资产阶级的要求和趣味，决定着荷兰美术在这一黄金时代的独特面貌。贴近当代现实生活的肖像画、风俗画、风景画、

静物画流行起来，成为荷兰美术的主要体裁。阿姆斯特丹、哈莱姆、德尔夫特、马得勒支、莱顿等城市涌现出一大批画家，他们的创作构成了丰富多彩的17世纪荷兰美术全景。

1．荷兰现实主义画家：哈尔斯是17世纪杰出的肖像画家，也是荷兰最早的现实主义画家之一。他一生的艺术创作主要是肖像。哈尔斯喜欢生动活泼的效果，力求在动态中自然地展示人物的特征，捕捉他们瞬间的神态。《吉普赛女郎》是他的画法和风格的鲜明例证。伦勃朗在各类绘画体裁上都有惊人的贡献，从创作的广度和深度来看，他是当之无愧的最伟大的荷兰画家。他因群像画《杜普医生的解剖课》一举成名，油画《夜巡》则是伦勃朗坚持现实主义信念的不朽杰作。

2．荷兰小画派：17世纪是荷兰绘画的黄金时代，艺术作为商品直接进入家庭，新兴资产阶级和中产阶级的平民希望绘画能表现自己，表现他们的生活、环境、陈设以及思想、情趣等等，肖像画、风光画、静物画、风俗画等分工细致的小画种应运而生，史称“荷兰小画派”。这种画一般不表现重大社会历史题材，也不画神话传说，主要迎合市民阶层的审美及精神需求，适合悬挂于室内房间，因而蔚然成风，影响深远。这种小画派的画家极多，维米尔是其中一位有代表性的风俗画家，雷斯达尔和霍贝玛是“荷兰小画派”中的风景画大师，霍达和威廉·考尔夫则是“荷兰小画派”中杰出的静物画家。

（四）17、18世纪西班牙美术

17世纪，西班牙的政治、经济开始衰弱，但在文艺领域则又进入一个黄金时代。在美术方面，出现了两位代表人物，即里贝拉和委拉斯开兹。里贝拉是具有巴洛克风格倾向的现实主义绘画大师，他最富盛名的作品是《圣巴托罗谬的殉教》。里贝拉善于生动地塑造人物形象，使作品显得盎然有生气，同时又不乏庄重之感。与里贝拉充满活力和气势的风格形成对照的，是苏巴朗宁静的风格。委拉斯开兹是西班牙最伟大的画家，他的最大长处，就在于冷静的观察力和形与色的完美结合。委拉斯开兹创作范围广泛，在历史画、宗教画、风景画、女人体画等方面都留下了不同凡响的作品，他拓宽了17世纪的现实主义艺术道路。戈雅则是继委拉斯开兹之后西班牙又一位具有世界影响的现实主义绘画大师。

（五）17、18世纪法国美术

1．古典主义绘画：古典主义绘画是17世纪法国艺术的主要潮流。古典主义主张以理性来抑制人的感情，要求艺术作品规范化和哲理性。因此，古典主义重理性，重素描刻画。普桑是法国17世纪古典主义绘画的奠基人，有“法兰西绘画之父”之称。《阿卡迪亚的牧人》、《四季》等是其代表作。

2．洛可可美术：晚年的路易十四对古典艺术的浓厚兴趣有所改变，转而倡导一种轻松活泼的艺术形式，于是巴洛克艺术盛行于宫廷。到了18世纪前半期，路易十五的两位情人蓬巴杜、杜巴莉夫人的趣味左右着宫廷，洛可可的艳情艺术成为压倒一切的风尚。它以上流社会男女享乐生活为表现对象，描绘美化全裸或半裸的妇女及精美华丽的装饰，因充满了脂粉气而被人们称为“香艳体”。其基本特点可以概括为：为教皇、贵族服务，以饱满的色彩、起伏动荡的曲线，表现性感的人体、闪光的绸缎，富有装饰性，华丽且精巧纤细，多用曲线，繁复装饰，是一种追求享乐的“香艳体”。洛可可艺术首先体现在建筑及其装饰上，接着波及到绘画、雕塑和其他领域。华托是18世纪法国最杰出的画家，也是洛可可美术最卓越的代表人物，油画《画店》是他最杰出的作品。最典型的洛可可画家是布歇，他的作品《狄安娜出浴》、《蓬巴杜夫人》等均反映了洛可可美术的基本特征。弗拉戈纳尔则将法国洛可可美术推向了极致，最能代表他柔媚画风的作品是《秋千》。

3．现实主义：18世纪路易十五时代，法国君主制日趋腐败，作为第三等级的资产阶级进步思想家如伏尔泰、

卢梭等人以科学和民主的口号发动了反封建、反贵族文化、反天主教会的资产阶级启蒙运动，宣扬自由平等，为资产阶级革命作思想动员。受其影响，一部分具有民主思想的艺术家摒弃了反映贵族阶层审美趣味的洛可可风格，转而以民主色彩揭示社会生活，回归自然，反对矫揉造作。在绘画方面，这一运动的杰出代表是夏尔丹和格瑞兹。

四、19世纪欧洲美术

（一）19世纪法国美术

1．法国新古典主义：新古典主义的绘画产生于法国大革命前夕，法国资产阶级推崇古典风格，推行古希腊、罗马的艺术语言、样式、题材、风格，是为达到喻古讽今的目的。由于与法国大革命的密切关系，赋予了古典主义以新的内容，使得许多艺术家能够突破古典主义的程式束缚，创造出一些具有现实意义的作品，因而新古典主义又常被称为“革命的古典主义”。新古典主义绘画以文艺复兴时期的美学作为创作的指导思想，崇尚古风、理性和自然。其特征是选择严肃的题材；注重塑造性与完整性；强调理性而忽略感性；强调素描而忽视色彩。新古典主义绘画的代表人物是大卫和安格尔。

2．法国浪漫主义：19世纪的法国巴黎已经取代罗马成为欧洲的文化艺术中心。正当大卫和安格尔等人的古典主义繁荣之时，一种在艺术观点上与之对立的流派，在与古典主义的斗争中诞生，这就是浪漫主义。浪漫主义反对古典主义用冰冷的理性进行描绘的公式化，鄙视古典主义的规范法则，强调艺术应当是激越的情感与极端个性的描写。与古典主义强调素描和线条相比较，浪漫主义更注重色彩的美。19世纪浪漫主义风格在美术各领域均有不凡的表现，其主要绘画代表是籍里柯和德拉克洛瓦。籍里柯的《梅杜莎之筏》和德拉克洛瓦的《自由领导人民》、《希阿岛的屠杀》均是浪漫主义划时代的杰作。

3．法国现实主义：法国现实主义美术在欧洲蓬勃发展是在19世纪下半叶。它是在浪漫主义逐渐走向消沉的形势下产生的新的艺术潮流。现实主义者坚持以描绘生活的真实为最高准则，嘲笑古典主义的装腔作势、冷漠无情，又鄙视浪漫主义的无中生有、无病呻吟。他们力求平凡地、朴素地表现事物，反对虚构。法国现实主义绘画存在着两个阵营：一是以柯罗、米勒等巴比松画派为代表的，偏重于描绘自然风景和农村生活的田园派；二是以库尔贝、杜米埃为代表的革命派。

4．法国印象主义：19世纪后期，法国出现了一个以研究外光色彩为主旨的画派，他们在19世纪现代科学技术，尤其是光学理论和实践的启发下，用科学的分析，注重在绘画中对外光的微妙变化的研究和表现，从而形成了一种前所未有的光的表现方法，彻底摆脱了16世纪以来的绘画中对光的理解和表现。这一艺术形态从传统向现代的转变，大体经历了三个阶段，即印象主义、新印象主义和后印象主义。印象派绘画的代表人物主要是马奈、莫奈、雷诺阿、毕沙罗和德加等。其中，莫奈的《日出·印象》是印象画派的成名之作。新印象派又被称为“分割主义派”或“点彩派”。其绘画特征表现为：根据光的七色原理，以理性的分析、分割色彩的方法来表现外光色彩的变化。新印象派的代表画家是修拉和西涅克。后期印象派反对新印象主义因迷恋光色而导致破坏物象的实体结构，他们主张采用平面的鲜艳色调来概括表现结构的真实感，用归纳出的锥体、圆柱体、球体、方体等几何形体重新概括形体。他们注重物体固有的分析，侧重精神情感的表现，反对色彩分割，并赋予画面以象征的意味。其代表人物是塞尚、梵高和高更。

（二）19世纪德国美术

19世纪的德国结束了长期的领土分裂，成为中央集权的国家。在政治、经济、生活等方面都进行了一系列改革，由19世纪上半期的农业国变成了工业国。社会生活的大变革促进了美术的变化和发展。1840年，28个德国城市

成立了艺术家协会，建立了新型的艺术博物馆。经济发展，科学技术进步，学术思想活跃，导致在19世纪40年代后，德国出现了现实主义美术的复兴。其代表人物是门采尔，他的《轧钢厂》是德国第一幅描绘现代工业的大型油画作品。凯绥·珂勒惠支则是现代德国最优秀的版画家和雕刻家。

（三）19世纪英国美术

1．**英国风景画**：英国风景画的发展是英国美术史上最重要的事件，甚至对整个西方美术的发展都产生了影响。英国是水彩画的故乡，大约18世纪起开始与风景油画同时发展起来，成为英国绘画的特色。到19世纪，英国风景画形成了自己独特的抒情风格。其中最有代表性的画家是透纳和康斯泰布尔。

2．**拉斐尔前派**：即拉斐尔前派兄弟会，是19世纪中叶的英国画派，因认为真正（宗教）艺术存在于拉斐尔之前，企图发扬拉斐尔以前的艺术来挽救英国绘画而得名，得到艺术评论家罗斯金的支持。拉斐尔前派主张绘画应起到宗教道德教育作用，题材应以圣经故事及富于基督教思想的文学作品为主，忠实地反映主题，描绘对象。画风审慎而细致，用色较清新，反对学院派的陈规，有的作品呈现忧郁的情调。其核心人物是罗赛蒂。

（四）19世纪俄罗斯美术

巡回展览画派：1870年，莫斯科画家米塞耶多夫、盖依、彼罗夫等发起成立了全俄罗斯艺术家联合组织——“巡回艺术展览协会”，协会一开始就提出了比较切合实际的任务：团结所有进步艺术家，每年举行定期的画展；展览会除在彼得堡和莫斯科举办以外，还到俄国的其他城市展出,使俄国的美术广泛与人民接触；设立固定的组织,定期商讨艺术创作问题，并负责出售展品；在创作思想上，协会要求成员以车尔尼雪夫斯基的美学原则为指导，真实地再现俄国的社会生活。协会几乎每年都举办一次展览，其社会影响也随之扩大。于是，巡回艺术展览协会被通称为巡回展览画派。在当时人们的心目中，巡回展览画派与俄罗斯批判现实主义成了同义语。它与俄国的文学、戏剧、音乐相配合，掀起了19世纪后期强大的批判现实主义运动。俄国绘画史上的代表人物如克拉姆斯柯依、列宾、苏里科夫等都是它的成员。巡回艺术展览协会到1923年结束，存在了53年，其间开过48次展览，每次展览规模虽然不大，但都有出色的作品问世。巡回展览画派是批判现实主义文艺思潮在美术中的反映，它造就了一大批杰出的画家，并把俄罗斯美术推向辉煌发展的高峰，为俄罗斯美术史留下了光辉的篇章。

五、20世纪现代美术

1．**野兽派**：是20世纪最早出现的新艺术象征主义的画派，是绘画史上一次新的巨大变革，它的最大功绩即是把色彩从传统绘画的体系中彻底解放出来。该派认为，色彩有其独立的生命和语言，不需要依附于物体而存在，这就从根本上实现了色彩的解放。1905年一群以亨利·马蒂斯为首的年轻画家在巴黎秋季沙龙展出自己的形象简单、色彩鲜艳大胆的作品，震惊了画坛，艺术评论家路易·沃塞尔在看完展览后幽默地称这些青年“像一群野兽”，野兽派因而得名。野兽派画家对传统绘画所追求的体积、空间、色调及客观形体均不感兴趣，而是热衷于追求平面的二度空间的色彩装饰效果。野兽派是一个松散的团体，一直没有组成实在的社团，其主要的艺术活动也只有三年多，但影响深远。马蒂斯是野兽派的创始人和精神领袖。

2．**表现主义**：与法国的野兽派差不多同一时期在德国发展起来的一种艺术风格。第一次世界大战前夕，德国处于深刻的危机之中，战争带给人的恐惧、压抑像魔鬼一样控制着人们的精神领域。艺术家们强烈地感到需要一种能够揭示内心需求的艺术，一种觉醒的艺术，表现主义因此应运而生。艺术家们所要表现的正是隐藏在心灵深处的孤独、绝望的情绪与精神状态，他们的手法是极度夸张且具表现性的，发泄引起他们强烈不满的人类的苦难、贫

穷、暴力、战争、恐惧等情绪，表现他们对被剥削和丑陋的弱势群体的同情，因此被称为“表现主义”。表现主义运动最早的团体是1906年建立于德国德雷斯顿的“桥社”，发起者是克尔希纳和诺尔德。1911年，俄国画家康定斯基和德国画家马克组成“青骑士编辑部”，把德国表现主义运动推向成熟阶段。但是，直接对表现主义美术产生巨大影响的是挪威画家蒙克，他被称为“现代表现主义之父”，而康定斯基后来成为更为激进的抽象主义绘画体系的创立者。

3．原始主义：亦被称为“幼稚主义”，是20世纪初出现于法国的一个艺术流派。在表现手法上，他们追求原始部落艺术的稚拙感，阐发人的原始本性。原始主义者大部分没有受过正规的艺术训练，代表人物是法国画家卢梭和德国画家艾普勒等。

4．立体主义：如果说色彩是由野兽派从绘画体系中解放出来的，那么造型的革命则是由立体主义完成的。立体主义是毕加索和勃拉克共同创立的一种崭新的艺术风格，是造型艺术的一次巨大的革命。它彻底改变了把摹仿、再现自然的视觉形体作为绘画真实的概念，创造了一种将三度空间与平面装饰自由排列的新方法，追求立体形式的排列产生的美感。《亚威农的少女们》标志着毕加索立体主义创作的开始。毕加索的这种探索在绘画史上是史无前例的，它被认为是毕加索创立的一种属于他自己的艺术语言，且不仅仅是语言，而是一种方法、一种观念、一种造型体系。它推动了现代建筑和设计艺术的革新。

5．未来主义：第一次世界大战前夕发生在意大利的一场涉及文学、戏剧、美术、音乐、电影等各领域的现代主义运动。它紧随法国的立体主义，首先从文学开始，运动领袖是意大利诗人、剧作家马利奈蒂。1909年，他与画家波丘尼、塞弗里尼、鲁索罗联合在巴黎发表了一个《未来主义绘画技法宣言》，宣告未来主义的诞生。他们宣称以前用过的都该抛弃，无论是罗马帝国、文艺复兴时期的传统法则还是书本上的知识、学院的经典都要统统抛弃。并先后在巴黎、伦敦、柏林等地巡回展出。在美术特别是绘画的表现形式上，未来主义受立体主义的影响，用分解物体的方法表现运动的场面和感觉，用线和色表现重叠的形和层次交错，以表现速度、力量、运动为宗旨，歌颂狂热的行为。其核心人物是波丘尼，《城市的兴起》则是他未来主义时期的代表作品之一。

6．达达主义：一场兴起于一战时期的苏黎世，波及视觉艺术、文学（主要是诗歌）、戏剧和美术等领域的文艺运动。达达主义是20世纪西方文艺发展历程中的一个重要流派，是第一次世界大战颠覆、摧毁旧有欧洲社会和文化秩序的产物。达达主义的主要特征包括：追求清醒的非理性状态，拒绝约定俗成的艺术标准，愤世嫉俗，追求无意、偶然和随兴而做的境界等等。达达主义者认为“达达”并不是一种艺术，而是一种“反艺术”。无论现行的艺术标准是什么，达达主义都与之针锋相对。传统艺术品通常要传递一些必要的、暗示性的、潜在的信息，而达达主义者的创作则追求“无意义”的境界。对于达达主义作品的解读完全取决于欣赏者自己的品味。此外，艺术诉求于给人以某种感观，而达达艺术品则要给人以某种“侵犯”。讽刺的是，尽管达达主义如此的反艺术，但它本身就是现代主义的一个重要流派。“达达”作为对艺术和世界的一种注解，它本身也就变成了一种艺术。法国画家杜桑是达达主义最重要的画家。

7．超现实主义：超现实主义是第一次世界大战后在法国兴起的一场“精神革命”。它在文艺及其他文化领域里掀起了一场对资本主义传统文化思想的反叛运动，其影响波及欧美其他国家。超现实主义基于弗洛伊德的心理分析学说，试图把现实观念与本能、潜意识和梦的经验相糅合，以达到一种绝对的超现实的境界，促使艺术家用不同的手法表现原始的冲动，提倡在艺术中满足人的潜意识的不足。超现实主义运动拓宽了美术的表现领域，为艺术家充分发挥自由的想象力并运用各种手段进行创作提供了哲学基础。超现实主义自产生之日起便分两派并进：一派是以达利、马格里特、德尔沃等为代表的超现实主义，主要是以绘画来表现梦境和重组梦境，形成富有魅力的荒诞世界；另一派是以米罗、马宋、马塔为代表的绝对超现实主义，其特点是不受意识控制，完全由偶然机遇和无意识行为主导绘画。超现实主义作为一次文艺运动在两次世界大战期间广为传播。西班牙画家达利是其中最重要的画家之一。

8．抽象主义：20世纪兴起于欧美各国的一种美术思潮和流派。它的产生与社会现实以及工业、科学技术的发展有直接关系，同时又受到原始艺术、中世纪宗教艺术、东方艺术以及现代哲学和心理学等多种因素的影响。反映在创作中，则可归纳为两大特征：其一是抑制对空间的表现，以平面表现为主；二是抑制具象的物体，以结晶质的几何线形式为主。抽象主义艺术家以艺术形式的探索为主，是对写实艺术的补充，但也有些作品表现出逃避现实、社会虚无主义的倾向，而大量的作品则通过高度凝炼的点、线、面、色诉诸人们的感官，给人以深刻的感染力。抽象主义风格主要有两大类：一类是以康定斯基为代表的抒情抽象，着重色彩的丰富性和各种造型语言的运用，追求音乐的和谐；一种是以荷兰风格派画家蒙德里安为代表的几何抽象，重平行线与垂直线组成的几何形表现力和色彩的单纯性，传达冷静、稳定的效果。

9．抽象表现主义：又称为“纽约画派”或“行动画派”，是20世纪50年代美国最狂热的抽象画派。它强调画家行动的自由和无目的性，把创作行为本身提高到重要位置，以“潜意识”为创作动力，强调主观精神的强烈表现。抽象表现主义引发了一系列的艺术创新活动，使美国在20世纪成为前卫艺术的大本营。波洛克和德库宁是美国抽象表现主义的代表画家。

10．波普艺术：又称“通俗艺术”或“流行艺术”。它萌芽于20世纪50年代的英国，50年代中期鼎盛于美国。作为一次艺术革命的运动，波普艺术无论在创作源泉、技术手段、语言元素上都是植根于当时美国的工业和商业迅速发展的基础上的。波普艺术的本质特征是创作题材都直接取材于日常生活物品，如汽车、可乐、汉堡、商标、广告、电视图像等一切生活中可以利用的东西。艺术家充分利用这些事物进行物化组合，因而具有鲜明的现实感和时代气息。波普艺术的代表画家是英国的汉密尔顿和美国的沃霍尔。

11．奥普艺术：即“视觉艺术”或“光效应艺术”，是继波普艺术后的又一新的实验性艺术，主要是描绘以人的直觉、幻觉、透视和色彩的物理性反应所产生的心理效应，也就是利用人的眼睛的不可靠性造成的视错觉现象，引申出一种新抽象绘画，创作了一个错觉的世界。其代表人物是法国画家瓦沙雷利。

12．超写实主义：20世纪70年代兴起于美国的艺术流派，又称“照相写实主义”。其主要特征是利用摄影成果做客观、逼真的描绘。这些画家先制作平面的(两度空间的)照片形象，然后再把这两度平面的形象移植到画布上来。照相写实主义根据现代哲学中的距离论的观念，认为传统的写实主义是注入了作者的主观激情的，是一种主观的写实或人文的现实，为观众了解的可能性较小；而不含主观感情、用大家共同的眼睛(照相机)来观察和反映，则能为更多的群众所了解，传达的范围也就更广。因此，照相写实主义的作品使人感到严峻、冷漠，有自然主义的味道。但作为美术运动，照相写实主义也含有积极的因素：利用照相机拍摄照片，可以把充满着光和运动的现代城市的景象凝聚在一瞬间；照相写实主义的作品常常把对象放大到5—10倍，改变日常事物的尺寸，造成一种异乎寻常的美学和心理效果。此外，具有严峻和冷漠感的形象，能传达出当代西方社会人与人之间的疏远、冷漠和无人情味，并且为商业广告开辟出一条新的途径。该派的代表人物为美国画家克洛斯。